Anca Sandu Tomaşevschi

Elemente de arhitectură

Curs universitar

-2002-

Lucrarea se adresează cu precădere studenților de la Universitatea Tehnică de Construcții București

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale

Anca Sandu Tomașevschi

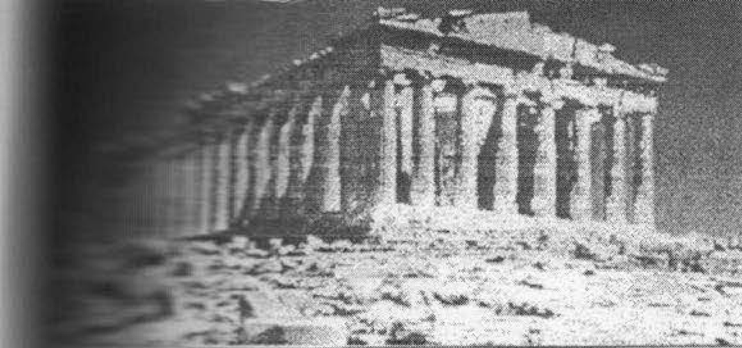
Elemente de arhitectură - curs universitar

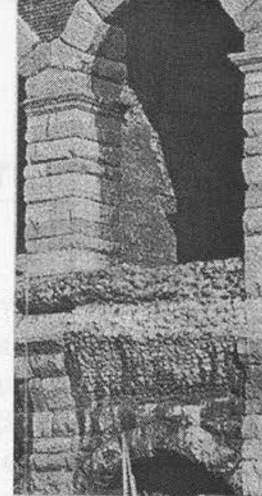
146 pg.; 21 cm

ISBN 973-0-02830-3

Tipărit la ECAS Trade S.R.L.
Șos. Mihai Bravu 108
Tel.: 252.75.18; Fax: 252.75.19

R.G.

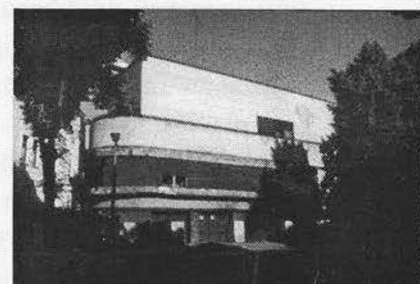


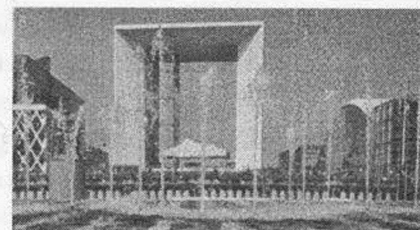


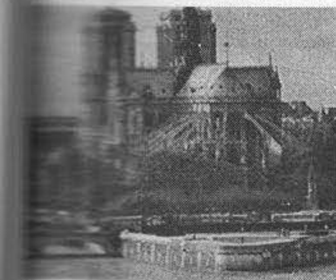
Cuprins



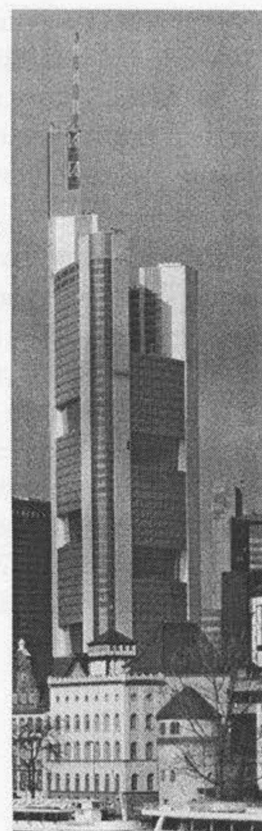


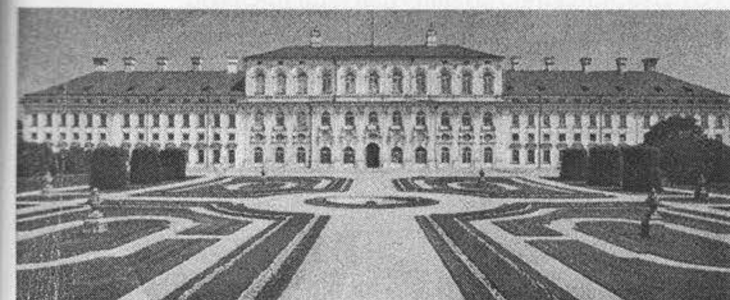












Importanţa arhitecturii ca act interdisciplinar

Locul Arhitecturii în calitatea vieţii

Acum, în România, se formează societatea în care vor trăi generaţiile viitoare.

Din păcate, întreaga societate românească, deci şi cei implicaţi în crearea mediului construit, nu au avut acces până de curând la informaţii, cunoştinţe fundamentale şi experienţe, de care cetăţenii societăţilor dezvoltate beneficiază în mod curent. În ultimele cinci decenii, ţările libere au evoluat, în timp ce specialiştii noştri, fără vina lor, nici nu au cunoştinţă de schimbările de concepţie şi uneori nici nu le mai pot asimila. Iar societatea, în ansamblu, este ignorantă în problemele arhitecturii şi nu-şi dă seama cât de mult suferă astfel calitatea vieţii noastre. În plus, cum se întâmplă în general în cazul ignoranţei, ea refuză să fie admisă chiar de către oamenii de decizie.

Această situaţie va fi remediată, iar una din primele soluţii este aceea a educării tinerilor, cei care vor avea responsabilitatea viitorului nostru mediu de viaţă.

■ **CALITATEA VIEŢII** oamenilor este o chestiune de imensă importanţă, care până acum câţiva ani era invocată demagogic, fiind de fapt total ignorată. Datorită însă condiţiilor în care au trăit ultimele trei generaţii, mulţi oameni nici nu ştiu ce presupune „calitatea vieţii" într-o localitate.

Unele caracteristici ale calităţii vieţii sunt: *fiecare om trebuie să aibă o locuinţă; accesul la locul activităţii cotidiene trebuie să fie facil; toate dotările publice trebuie să fie accesibile în deplină siguranţă, ziua şi noaptea; şi localităţile rurale să ofere condiţii de confort fizic la nivelul civilizaţiei generale; mediul construit trebuie să fie de calitate; cetăţenii să beneficieze de un frumos mediu natural extraurban, uşor accesibil; poluarea de trafic şi industrială să fie limitată* etc.

■ **CALITATEA MEDIULUI CONSTRUIT** este o componentă esenţială a calităţii vieţii. Din mediul construit fac parte *construcţiile* şi *spaţiile neconstruite*, spaţiile *publice* şi cele *private* etc. Iată unele condiţii ale mediului construit de calitate: *calitatea locuirii să nu coboare niciodată sub minimum acceptabil; calitatea spaţiilor publice să fie la cote înalte, prin realizarea continuităţii pietonale, a relaţiei controlate între spaţiul public şi cel privat, a unor imagini urbane diversificate, cu caracter lizibil, memorabil şi locuri personalizate; mobilier urban actual; obiecte de arhitectură de calitate, indiferent de dimensiuni şi amplasament; calitatea detaliului – eleganţă la scară mică; limitarea industrializării, pentru evitarea monotoniei şi a sărăciei expresive; limitarea activităţii de construire a noi clădiri pe spaţiile rămase libere; reamenajarea mediului deja construit; prezervarea şi reintroducerea, pe cât posibil, a structurii oraşului tradiţional european, cu ţesut urban omogen şi monumente individualizate; prezervarea centrelor istorice şi refuncţionalizarea lor; structurarea policentrică a oraşelor mari; relaţionarea coerentă a centrului cu suburbiile; periferii la cotele demnităţii umane; descurajarea traficului cu automobilul şi deplasarea sa, pe cât posibil, în extraurban şi subteran; sporirea numărului de spaţii pietonale şi semipietonale; dezvoltarea şi controlul turismului; rolul crescut al arhitecţilor, peisagiştilor şi designerilor în stabilirea strategiilor; urmărirea dezvoltării durabile; rolul crescut al criticii.*

■ **CALITATEA ARHITECTURII.** ***Arhitectura*** este esenţa mediului construit. Ea este denumită şi *Arta Amenajării Spaţiului*. Menţionez că prin *spaţiu* înţelegem orice „cuprins" pe care îl experimentăm, acoperit sau descoperit, începând cu camera de locuit, clădiri şi ansambluri publice, domenii urbane şi teritoriale cum sunt cartierul, piaţa, strada, localitatea, regiunea etc.

Arhitectură şi construcţii. Arhitectura, ca *artă a amenajării spaţiului*, nu trebuie confundată cu simpla activitate de desenare a unor proiecte, după cerinţe sociale, cunoştinţe specifice şi norme de proiectare. Rezultatul ar fi o simplă *construcţie*, care nu merită numele de *arhitectură*. Arhitectura este produsul unei activităţi de *concepţie*, este IDEE, încărcată de semnificaţii şi apoi materializată în obiecte şi spaţii şi arhitecturale. Este *creaţie artistică*, în care *determinanţi utilitari şi fizici obiectivi*, împreună cu *nevoi spirituale ale comunităţii* sunt soluţionate *prin personalitatea originală a arhitectului.*

Obiect de Arhitectură este orice produs proiectat şi/sau realizat ca intervenţie asupra mediului de viaţă. Este o structură alcătuită din *elemente* de arhitectură şi *relaţii* dintre acestea, organizate în acord cu o *Idee* arhitecturală. Orice *obiect de arhitectură* este totodată *element de arhitectură* în cadrul unui alt obiect de arhitectură care-l cuprinde. *Spaţiile exterioare* sunt alcătuite din *elemente de arhitectură* cum sunt clădiri şi mobilier urban, poduri, baraje, alte structuri tehnice intra sau extraurbane, amplasate într-o atentă relaţie cu mediul construit şi/sau natural. Se poate amenaja spaţiul urban fără a-l suplimenta cu noi construcţii. *Spaţiile interioare* cuprind *elemente de arhitectură* cum sunt pereţii, ferestrele, mobilierul, lumina, piese de design. Obiect de arhitectură este şi materializarea unor proiecte de urbanism, peisagistică şi amenajare teritorială.

Arhitectura de calitate presupune: *valoare estetică şi culturală; calităţi fizice controlate; adecvarea tehnicii şi a materialelor; adecvare socială; durabilitate; adecvare ecologică; flexibilitate funcţională; integrare în mediul cultural; confort psihic şi influenţă comportamentală* etc.

Calitatea esenţială a arhitecturii rămâne vechiul acord dintre *utilitate, tehnică* şi *frumuseţe*.

Societatea raportată la arhitectură

Din punct de vedere al raportului faţă de arhitectură, societatea se compune din:

■ **Public**, adică utilizatori, observatori şi contemplatori ai arhitecturii, în funcţie de ipostaza în care se află. Ipostazele îl fac pe om să fie mai mult sau mai puţin receptiv la arhitectură. Nivelul de educaţie şi cultură permit un discernământ şi o judecată complexă, comparativ cu aprecierile simpliste ale ignorantului.

■ **Autorii intervenţiilor,** care sunt: 1. *specialiştii* (arhitecţi, ingineri, economişti, sociologi...), integraţi în colective interdisciplinare de proiectare, cercetare şi execuţie; 2. *forurile de avizare şi decizie* (politicieni, bănci, ministere...) şi 3. *investitorii* (promotorii, capitalul privat şi de stat).

După cum arhitecţii sunt obligaţi să ţină cont de criteriile pragmatice ale inginerilor şi economiştilor, aceşti specialişti „tehnici" angrenaţi în actul arhitectural trebuie să fie pregătiţi să înţeleagă şi să respecte criteriile arhitecţilor, care sunt mai puţin explicite, dar a căror ignorare are în timp efecte profund negative. Faptul că nivelul de informare culturală al unora dintre specialişti şi al factorilor de decizie - politicieni şi funcţionari publici - nu depăşeşte adesea nivelul comun, are drept rezultat calitatea discutabilă până la dezastruoasă a multor intervenţii.

Realitatea dură. Una dintre problemele contemporane de mare importanţă o constituie intervenţiile asupra mediului construit guvernate exclusiv de către mecanismele economiei de piaţă. Absolutizarea criteriilor precum creşterea şi eficienţa economică sau concurenţialitatea, pot degrada mediul construit. Raportul mare între preţul investiţiei şi beneficiu, standardizările şi optimizările tehnice pot dăuna calităţii estetice, diversităţii şi valorilor culturale ale comunităţii.

Condiţiile sensibile. Binele comun al cetăţenilor este legat de un cadru construit de calitate, structurat pe principii cum sunt *durabilitatea, adecvarea, plăcerea estetică*. Trebuie să se ţină cont de nevoia comunităţii de continuitate istorică, asigurată de patrimoniul construit existent, dar şi de aspiraţia de emancipare, prin racordarea la valorile universale. Pe de altă parte, lumea afacerilor este foarte puternică şi va trebui reglementată de coduri noi de etică în afaceri.

■ **Critica** este cel mai eficient instrument prin care se echilibrează „realitatea dură" cu „condiţiile sensibile". Din ea fac parte atât specialişti (critici de arhitectură, sociologi, istorici de artă...), cât şi reprezentanţi credibili ai publicului (jurnalişti, grupuri de iniţiativă, asociaţii de locatari...). Critica joacă un rol de participant activ la alcătuirea mediului nostru de viaţă.

Rolul arhitecţilor, designerilor şi urbaniştilor este esenţial în alcătuirea acestui mediu de viaţă. În primul rând, ei sunt cei care concep mediul construit, conform strategiilor urbane stabilite. Ei au competenţă în meşteşugul proiectării, capacitatea de a coordona specialităţile tehnice şi, în fine, de a da produselor de arhitectură valoare estetică şi culturală. Ei sunt capabili să acorde criteriile strict arhitecturale cu cele ale altor specialităţi, precum şi cu cele sociale, politice, culturale şi estetice. Cu alte cuvinte, să acorde „realitatea dură" cu „datele sensibile". Iar specialiştii din cadrul colectivului, cu discernământ în a judeca valoarea arhitectului, vor fi de partea sa.

Teoria arhitecturii în evoluție



Vitruvius, cetățean al Romei antice, a scris în anul 13 î.Ch. un tratat numit *„De architectura”*, din care aflăm că prin arhitectură el înțelegea nu atât realizarea palpabilă a unui edificiu, cât mai curând cunoștințele și meșteșugul care îl făceau pe arhitect apt să i se încredințeze o comandă. *Arhitéctones* (arhitectul) nu făcea parte atunci din colective interdisciplinare, ci el și ucenicii lui aveau de rezolvat toate problemele unei construcții, de la chestiunile practice, de execuție, până la cele de estetică și confort psihic. El trebuia să aibă cunoștințe despre: materialele de construcție, despre climă și fenomenele naturale, despre legile fizicii, despre viitorii locuitori ai casei, despre igienă și sănătate, economie și rentabilitate, despre matematică și proporții, despre istoria locului, despre construcții anterioare cu aceeași funcțiune etc.

Lui Vitruvius îi aparține cea mai celebră descompunere structurală a obiectului de arhitectură în UTILITAS, FIRMITAS și VENUSTAS. El susține că aceste trei componente compun obiectul arhitectural și că ele sunt strâns legate, pentru că nimeni nu comandă o lucrare decât în măsura în care e *utilă,* pentru că o construcție nu *rezistă* fizic decât dacă e rezolvată tehnic, și pentru că numai îndeplinirea acestor două condiții permite atingerea scopului final: *arhitectura frumoasă.* Cu alte cuvinte, *funcțiunea (utilitas)* și *rezistența (firmitas)* sunt condiții necesare dar nu suficiente pentru a realiza o arhitectură valoroasă. Pentru aceasta trebuie atinsă *frumusețea (venustas).*

Conceptul de *frumusețe* este însă atât de complex, încât constituie obiectul unei științe de natură filozofică: estetica. Pentru noi însă un lucru este cert: tipurile de frumusețe s-au schimbat mereu și continuă să se modeleze după spiritul și gustul epocilor. Atât conținutul, cât și interpretarea conceptului de *frumusețe* sunt supuse evoluției, iar frumusețea arhitecturii trebuie permanent să se acorde și cu nevoile funcționale ale societății și cu posibilitățile tehnice ale timpului.

Vom vedea în continuare cum întreaga istorie a teoriei despre arhitectură constituie de fapt un joc în care, considerând *firmitas* o condiție indiscutabilă, când *frumusețea*, când *funcțiunea* au deținut supremația, uneori nedreptățindu-se reciproc.

Antichitatea a realizat o excelentă armonizare a acestor trei condiții ale arhitecturii bune. Mai întâi, din nevoi spontane ale vieții sociale și spirituale, arhitecții și artiștii greci au construit edificii exemplare, care conțineau inspirație, chiar geniu. Apoi, cărturarii au desprins din aceste creații unele principii estetice și practice. Avându-și deci originile în cultura greacă, estetica antică s-a axat pe vizualitate, pe reguli formale de compoziție, generatoare de efecte optice. Piatra unghiulară a esteticii formale o constituia *compoziția*. Conform unei definiții pe care o dă Platon, *compoziția este o creație unitară, alcătuită dintr-un element de interes major, căreia îi sunt subordonate în ordine ierarhică toate celelalte elemente. Toate elementele compoziției sunt astfel legate între ele, încât orice adaos ori eliminare să deranjeze ansamblul.*

În cazul arhitecturii, elementele de construcție sunt dispuse după o disciplină internă, ale cărei categorii estetice sunt: *armonia, proporția, ritmul, cadența, simetria, dispoziția, euritmia, echilibrul, decor, aspectus, effectus, elegantia* etc. Astfel, *simetria* este justa așezare a părților, cu exactitate și nu întâmplător. *Euritmia* ține cont de felul cum forma îi apare privitorului și pretinde arhitectului ușoare corecții, conform bunului său simț. Când elementele unei arhitecturi au fost consacrate și prin obiceiuri și natură, autoritatea ei se numește *decor. Armonia* se obține prin *proporții* reușite etc.

Din păcate, cu timpul, aceste categorii estetice şi principiile de manipulare a lor au devenit reguli despre care prea mult timp s-a crezut că dacă sunt respectate, frumuseţea este garantată. În realitate, principiile esteticii clasice trebuie cunoscute şi utilizate ca repere, dar nu aplicate dogmatic.

Evul Mediu. Regulile antice asupra frumosului s-au transmis peste secole, ele având autoritate şi în austerul ev mediu. Nu erau însă aplicate arhitecturii curente, locuinţelor şi altor construcţii laice obişnuite, ci bisericilor şi catedralelor, asupra cărora era concentrată atenţia. Ele erau gândite conform regulilor numerice, pe care teologii le considerau ca fiind dictate de divinitate. Teoria arhitecturii, controlată de teologi, ca de altfel întreg domeniul intelectual, era în Evul Mediu dogmatică, şi nu flexibilă şi ancorată în realitate cum fuseseră aprecierile anticilor.

Renaşterea şi-a adus contribuţia la teoria arhitecturii mai cu seamă prin tratatul lui Leon Battista Alberti *„De re aedificatoria"*, scris în 1450. Concepţia lui Alberti - o dezvoltare a gândirii antice - a devenit concepţia Renaşterii, prin care *concinitas* (*armonia*) este conceptul de bază al frumuseţii arhitecturale şi se referă la repartiţia şi proporţionarea părţilor într-un ansamblu. *Armonia* este adaptarea părţilor între ele şi împreună la întreg, astfel încât nimic nu poate fi adăugat sau înlăturat fără a deteriora întregul...era actualizarea unui gând vechi, uitat între timp. *Proporţiile* armonioase sunt dictate de natură prin legi, ce trebuie descoperite şi aplicate de om. Astfel *frumosul* este o proprietate obiectivă a lucrurilor, şi nu o reacţie subiectivă a omului, se spunea.

Secolul 17 - prima disidenţă. *Polemica Perrault-Blondel* a fost prima dispută publică pe tema frumuseţii arhitecturale ca rezultantă a compoziţiei dirijată de reguli. Claude Perrault a pus în discuţie ideea că proporţia ar fi o proprietate obiectivă a clădirilor, afirmând că proporţiile considerate frumoase sunt doar o chestiune de obişnuinţă. Proporţiile utilizate de greci şi promovate ca modele nu erau unicele acceptabile, ci doar nişte proporţii frumoase cu care ochiul s-a obişnuit în 1800 de ani. El susţinea că, de fapt, există două tipuri de frumuseţe: cea *obiectivă*, constând în materiale frumoase şi execuţie exemplară şi frumuseţea *subiectivă*, pe care, dintr-o infinitate de proporţii frumoase posibile, o decide arhitectul, în calitatea sa de artist şi om de bun gust.

Secolul 19 - a doua disidenţă. Din antichitate şi până în secolul 19, întreaga teorie a arhitecturii s-a concentrat pe tema frumuseţii ca imagine vizuală, privită ca rezultat compoziţional al unor relaţii între părţile formei. În secolul 19, în academii se dezbătea chestiunea ordinelor de arhitectură greceşti până la epuizare, ajungându-se la prescripţii absurde (care dictau până şi ce stil de coloane sunt permise la noile programe de arhitectură). Când, datorită presei, dezbaterile despre arhitectură au depăşit cadrul academiilor şi în discuţie au intervenit laicii (jurnaliştii, scriitorii, inginerii), au reapărut în atenţie cele două categorii anestetice ale arhitecturii, între timp uitate: *utilitas* şi *firmitas*. S-a declanşat celebra discuţie despre întâietatea dintre *funcţiune-şi-formă*.

Secolul 19, secolul revoluţiei industriale şi al dezvoltării capitalismului, a adus mari transformări sociale şi politice, mai ales în modul de viaţă în oraşe. Arhitectura avea de rezolvat acum şi alte probleme, mult mai acute decât chestiunea compoziţiei faţadelor. Populaţia oraşelor s-a dublat, iar oraşele, cu arhitectura lor tradiţională, nu făceau faţă noii aglomerări. Tehnica a evoluat, au apărut alte nevoi sociale, alte programe de arhitectură şi a apărut deci nevoia unor forme noi de arhitectură, care să le satisfacă. Nevoile practice au născut aşa numita „arhitectură a inginerilor" - construcţiile metalice: poduri, gări, hale de fabrici, hale mari pentru comerţ, structuri „gratuite" ca Tour Eiffel. Ele aduceau un nou fel de frumuseţe, iniţial greu acceptată ca atare.

Atunci au apărut în tratatele unor teoreticieni teme noi: responsabilitatea arhitectului faţă de societatea modernă; răspunsul arhitecturii la nevoile utilitare; adaptarea noilor tehnici şi materiale (metalul, apoi betonul armat) la noile dimensiuni şi obiective ale arhitecturii etc. Cei mai prestigioşi teoreticieni ai secolului 19 au fost: Eugène Viollet le Duc, John Ruskin, Gottfried Semper, William Morris ş.a. În esenţă, teoriile lor *raţionaliste* afirmă: *Ceva nepractic nu poate fi frumos. Vechile forme nu mai sunt practice, deci e nevoie de forme noi, care vor promova un alt tip de frumuseţe.*

Oamenii fuseseră însă obişnuiţi cu certitudinile seculare, din a căror destabilizare s-a născut deruta şi întrebarea: *Dacă nu mai facem clădirile după reguli şi modele stilistice din arhitectura*

izbutită a trecutului, cum stabilim forma unei clădiri? Care este criteriul? Atunci răspunsul a fost: *Forma arhitecturală frumoasă nu mai este o valoare autonomă, ci ea trebuie corelată cu un factor mult mai important: funcţiunea.* Iar arhitectul american Louis Sullivan a emis ceea ce avea să fie postulatul arhitecturii moderne: *Form follows function.* Deci raţiunile practice, cele legate de utilitatea clădirii şi de folosirea noilor tehnici, sunt cele care trebuie să-i dicteze forma.

Această atitudine, care ataca teoriile tradiţionale, calcifiate în academii, despre supremaţia frumuseţii, a fundamentat revoluţia modernistă a arhitecturii, care oricum avea loc spontan. Astfel, categoria de bază a arhitecturii a devenit *funcţiunea,* sau cum ar fi spus Vitruvius - *utilitas*.

Arhitectura Modernă. Mai mult de jumătate din secolul 20, *funcţiunea* a dictat într-adevăr *forma*. Şi cum funcţiunile vieţii moderne erau peste tot aceleaşi – urmare a nivelului general de civilizaţie - şi formele arhitecturale au utilizat peste tot un limbaj unitar, aproape unic. Din cauza acestei universalităţi ideologice şi stilistice, arhitectura modernă s-a numit şi *arhitectura funcţionalistă* şi *Stilul Internaţional*. În spiritul filozofiei funcţionaliste şi a unităţii stilistice a fost creată între războaie o arhitectură valoroasă, dar care a generat şi o mare cantitate de arhitectură de mâna a doua. Teoriile valabile şi utile în secolul 19, menite să înnoiască arhitectura şi s-o adapteze la viaţa modernă, au avut un rol pozitiv în prima jumătate a secolului 20. Ele au susţinut o arhitectură care şi-a îndeplinit atunci misiunea şi a născut un limbaj formal valabil şi astăzi. Apoi însă, absolutizarea determinanţilor utilitari ai arhitecturii a condus la o arhitectură secată de expresivitate, monotonă şi omniprezentă în aceleaşi forme.

Încă din anii '50, se auzeau din interiorul arhitecturii moderne, din ce în ce mai multe voci care acuzau teoria modernistă de dogmatism şi cereau răsturnarea dictaturii funcţionalismului, în teorie şi practică. Importanţa *funcţiunii* rămânea actuală, pe cât era şi atunci când Vitruvius a inclus-o în triada sa, doar supremaţia sa absolută se cerea relativizată, căci restricţiona evoluţia formei. Teoriile moderniste nu şi-au pierdut, în esenţă, valabilitatea, dar se cereau nuanţate.

Teoriile contemporane. După război, teoria arhitecturii a fost atrasă de sistemele teoretico-critice europene: structuralismul, fenomenologia, postmodernismul, poststructuralismul, conceptualismul, postconceptualismul. Pe de altă parte, arhitectura stereotipă şi urâtă a modernismului târziu, a blocurilor şi bulevardelor poluate, a cartierelor dormitor, a spaţiilor publice necontrolate şi a suburbiilor agro-industriale, se cerea înlocuită cu o arhitectură reumanizată şi diferenţiată pe regiuni culturale. Ea se cerea reîncărcată cu *expresivitate* şi *bogăţie semantică*, deci cu *frumuseţe*. A fost deci restaurată poziţia importantă a frumuseţii arhitecturale, cu relativa ei autonomie. Ce-i drept, gustul estetic nu mai poate fi guvernat de formele tradiţionale, dinaintea funcţionalismului, ci continuă linia trasată de modernism. Atâta doar că el este diversificat şi încărcat cu semnificaţii contemporane. Ca urmare a individualizării actului arhitectural, asistăm azi la o explozie de teorii critice asupra arhitecturii, pentru că o unică teorie nu mai poate acoperi *pluralitatea* formelor contemporane ale arhitecturii. Astfel, aproape că *teoria a devenit critică*.

O problemă a arhitecturii rămâne acum, mai ales în cadrul Uniunii Europene, armonizarea celor două componente sociale – cultura şi civilizaţia. *Civilizaţia* este reprezentată de nivelul de evoluţie al societăţii în ansamblu, la un moment dat. Nivelul de civilizaţie în arhitectură este reflectat în confort, acces la tehnică etc. *Civilizaţia este generală.* Nivelul ei ar trebui să fie acelaşi la Paris, Bucureşti şi Fălticeni. *Cultura* este patrimoniul de valori comune unei societăţi (locale sau al unui individ), ceea ce s-a acumulat în timp, prin evoluţie spirituală. Cum societatea din Provence, cea din Bucureşti şi cea din Moldova au acumulat valori culturale diferite, şi arhitectura lor trebuie să arate în continuare diferit. *Cultura particularizează.* Arhitectura trebuie să fie capabilă să absoarbă variaţiile civilizaţiei (tehnologie, cerinţe de confort etc.), dar ca mediu de viaţă al unei comunităţi, ea trebuie să se identifice cu ceea ce e valoros în cultura comunităţii, iar oamenii locului trebuie să se simtă reprezentaţi prin acea arhitectură.

Păstrând structura stabilită de Vitruviu, vom analiza cele trei componente, considerând, şi noi, că *funcţiunea* şi *tehnica* sunt condiţii obligatorii pentru atingerea scopului final: *frumuseţea*.

Funcţiunea (*utilitas*)

Conform definiţiei, funcţia unui element al oricărui sistem, este contribuţia sa la realizarea finalităţilor sistemului, rolul său în cadrul ansamblului. În acest sens se vorbeşte despre funcţia ficatului în organism, funcţia directorului în firmă, funcţia educativă a artei etc. Arhitecţii utilizează şi ei vocabula în acelaşi înţeles, introducând însă, de regulă, o delimitare, prin restrângerea sa la atributele ce ţin de *utilitar*. Ei înţeleg prin *funcţiunea* unui obiect sau element arhitectural mai mult *destinaţia sa utilitară*, decât alte funcţii posibile - de rezistenţă, estetice, sociale... De exemplu, un perete portant de zidărie nu are doar funcţia de a separa două spaţii, ci şi pe aceea de a transmite în fundaţie sarcinile statice şi dinamice, apoi de a participa la crearea ambianţei etc. În limbajul arhitecţilor însă, funcţie utilitară e de obicei doar prima sarcină a peretelui: funcţie specifică arhitecturală.

Într-un sens ceva mai larg, noţiunea de *util* poate accepta o încărcătură mai bogată, pe care vom încerca să o discernem în continuare. În orice caz, *caracteristica cea mai de seamă a funcţiunii arhitecturale constă în caracterul său explicit, cunoscut de arhitect şi comanditar de la început, ca obiectiv clar ce trebuie realizat.* Factorii care stabilesc funcţiunea sunt: *beneficiarul*, care hotărăşte destinaţia obiectului arhitectural pe care îl comandă; *contextul social-cultural,* în cazul construcţiilor publice, când la origine se află necesităţi general sociale (de pildă, oraşul Tulcea are nevoie de o clădire de teatru); *contextul fizic*, căci planurile urbanistice (PUG, PUZ, PUD) şi situaţia fizică din teritoriu determină amplasamentul în acord cu destinaţia obiectului şi *proiectanţii de specialitate*, care decid funcţiunile fiecărui spaţiu şi element arhitectural în detaliu.

Funcţiile arhitecturii

A. Funcţii utilitare. Orice obiect sau element arhitectural trebuie să acopere nevoi clar identificate: o clădire oferă adăpost şi favorizează anumite activităţi umane, o scară asigură circulaţia pe verticală, un pod asigură trecerea peste un obstacol liniar (vale, râu, cale ferată ...) Obiectul trebuie să asigure:

■ ***Controlul fizic***. O construcţie trebuie să creeze confort fizic, să răspundă corect la determinanţi ca: aspecte *climatice* (umiditate, vânt, temperatură); *statice* (zone seismice, sol nesigur, teren în pantă); *adecvarea materialelor şi tehnicii; controlul luminii, acusticii; protecţia la foc* etc.

■ ***Organizarea funcţională,*** care constă în dispunerea şi dimensionarea spaţiilor şi elementelor arhitecturale într-o manieră cât mai convenabilă pentru utilizatori. Funcţiunile interioare ale unei clădiri - circulaţii, săli cu destinaţii specifice, încăperi sanitare etc. - sunt concepute aşa încât să ofere, după caz, accesibilitate uşoară, izolare sau intimitate, uneori reprezentativitate, alteori condiţii de deconectare etc.). La scară urbană, amplasarea construcţiilor se face ţinând cont de nevoi, dar şi de implicaţiile funcţionării lor asupra zonei urbane. Un pod, o gară, primăria, un circ... impun condiţii de mărime, formă, trafic, accesibilitate.

B. Funcţii sociale şi simbolice. Acestea sunt funcţii de o oarecare subtilitate, care, deşi comandate de beneficiar, sunt în general controlate exclusiv de către arhitect. Ele se referă la faptul că un obiect de arhitectură este gândit pentru anumiţi oameni, în conjuncturi specifice destinaţiei obiectului şi trebuie să satisfacă nevoi spirituale. Astfel avem:

■ ***Mediu psiho-social***. Un obiect de arhitectură este gândit să răspundă condiţiei sociale şi ipostazelor psihologice ale utilizatorilor săi. Oricum, în primul rând se ţine seama de o condiţie fundamentală a unui spaţiu: el poate fi *privat, public* sau cu regim *intermediar.*

■ ***Simbol cultural*** au construcţiile cu destinaţii comemorative sau de semnal, destinaţia lor nefiind una strict utilitară, ci una care se adresează memoriei şi atenţiei colective, cu intenţia de a se constitui în valoare exclusiv spirituală pentru comunitate (mausoleul, Tour Eiffel, Arcul de Triumf). Această destinaţie este considerată funcţiune, datorită caracterului ei explicit, de temă de proiectare, clar intenţionat de către beneficiar şi urmărit de către proiectant.

Funcţiuni ale diverselor obiecte, spaţii şi elemente de arhitectură

■ **Funcţii ale obiectelor de arhitectură.** Funcţia principală a oricărui obiect de arhitectură este destinaţia sa: şcoală, pod, locuinţă unifamilială, baraj etc. Destinaţii ale construcţiilor, grupate pe un criteriu comun de funcţiune, alcătuiesc ***programe de arhitectură***: *clădiri pentru învăţământ, construcţii rutiere, fluviale, locuinţe colective, locuinţe unifamiliale, locuinţe sociale, clădiri social-administrative, de comerţ, de sănătate, industriale, dotări sportive, culturale, religioase...*

■ **Funcţii ale spaţiilor arhitecturale.** Clădirile conţin spaţii interioare specifice destinaţiei lor (în cazul unei universităţi, acestea sunt sălile de curs, laboratoarele, mediateca, biblioteca...), circulaţii (holuri, coridoare, vestibuluri, scări...), birouri administrative (rector, secretariat...), spaţii sanitare (grupuri sanitare, vestiare...), anexe (spaţii tehnice, depozite...). Curţile şi grădinile sunt spaţii exterioare, private sau semiprivate, având funcţii gospodăreşti sau de destindere.

La nivel urban, există localităţi cu funcţii prevalente: oraşe port, balneare, miniere, şi, evident, există zone de oraş caracterizate printr-o funcţiune precumpănitoare: zona rezidenţială de lux, zona băncilor, zona comercială, centrul istoric (unde domină funcţia turistică), centrul politic etc.

■ **Funcţii ale elementelor de construcţie:** de *compartimentare interioară şi limitare interior-exterior* (pereţi, planşee); *de deschidere* (goluri de uşi, ferestre, arcade de porticuri); *de circulaţie verticală* (scări, rampe, elevatoare); *finisaje* de arhitectură (învelitori, pardoseli, tâmplării, izolaţii...); *structurale* (fundaţii, pereţi, planşee...) – obiect distinct al următorului capitol etc.

Tehnica (*firmitas*)

Componenta tehnică în soluţionarea unui obiect arhitectural cuprinde, din punctul de vedere al arhitectului, trei aspecte: I. sistemul tehnic; II. materialele de construcţie; III. tehnologia. Controlul asupra aspectului tehnic şi acordarea componentelor sale duce la nevoia pronunţată de *ordine.*

I. Sistemul tehnic, adică structura de rezistenţă a obiectelor arhitecturale, are câteva funcţii aproape generale: să ancoreze construcţia în sol; să favorizeze închiderile verticale, în cazul unei clădiri; să acopere structura (inclusiv nivelele construcţiei); să rezolve sarcini constructive specifice, în cazul structurilor speciale ca poduri, baraje, tuneluri, turnuri, canale fluviale...

Din punctul de vedere al arhitectului, există două tipuri fundamentale de sisteme constructive:

■ **Sistemele masive** sunt acel tip de structură de rezistenţă, în care *elementele structurii îndeplinesc concomitent funcţia structurală şi funcţia arhitecturală de separare a spaţiilor.*

Elementele definitorii ale acestui sistem sunt *pereţii portanţi.* Ei pot fi *monoliţi* – cum sunt pereţii din chirpici sau diafragmele din beton armat, ori pot fi *din elemente compuse* – cum sunt pereţii din cărămidă, piatră, bârne de lemn, paiantă etc.

Din cauză că pereţii au rol structural, planurile acestor construcţii sunt cam rigide, greu de articulat spaţial şi incapabile să permită o flexibilitate funcţională. Ele conduc la spaţii limitate, iar golurile au restricţii de mărime, pentru că slăbesc rezistenţa. În general, sistemele masive aparţin trecutului, deşi în România se construieşte şi astăzi destul de mult în acest sistem. Varianta nouă este însă îmbunătăţită prin utilizarea betonului armat, la planşeu, centuri şi sâmburi în zidărie.

Acoperişurile pur masive pot fi şi ele alcătuite din *elemente compuse* – cum sunt cele de tip *boltă* şi *cupolă*, iar mai recent *monolite* – cum este *dala groasă*. În trecut, acoperirea suprafeţelor mari era o problemă dificilă, pentru că materialele tradiţionale nu rezistă la întinderi. De aceea se utilizau soluţii combinate, în care întinderile din planşee erau preluate de grinzi, arce sau ferme. Descoperirea betonului armat a fost una de mare însemnătate, pentru că armătura din placa monolită este capabilă să preia întinderile şi să conducă forţele în reazeme.

Prima formulă folosită în timpurile arhaice a fost aceea a *bolţii* şi *cupolei false*. Rândurile circulare din blocuri de lut sau piatră avansau progresiv către centrul cercului (din plan), până când volumul se închidea. (pg. 10, 16 şi 33) Descoperirea, de către etrusci, a arcului cu bolţari radiali a fost una crucială,

pentru că a prilejuit dezvoltarea, de către romani, a acoperirii cu bolţi şi cupole cu bolţari radiali. Acest sistem de acoperire evită întinderile şi rezistă bine la compresiune. Astfel, romanii au putut crea spaţii interioare ample. Marile realizări constructive ale romanilor se datorează, în plus, şi unui excelent material pe care tot ei l-au creat: *betonul roman.* (pag. 44, 50)

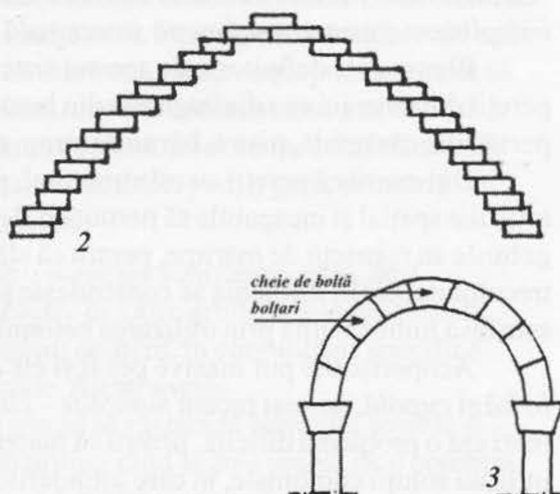
■ **Sisteme din schelet.** Spre deosebire de cele masive, aceste structuri se definesc prin aceea *că elementele cu funcţie structurală sunt diferite de cele cu rol de separare a spaţiilor*. Pentru arhitecţi, independenţa pereţilor de sistemul structural - asigurat prin schelet – a însemnat un imens avantaj, pentru că a permis mari libertăţi spaţiale, funcţionale şi volumetrice. Făcând parte din sistem, golurile pot fi tot atât de mari cât limita interioară a elementelor structurale liniare.

Arhetipul structurii în cadre este modulul *trilitic* (pag. 17 şi 33), utilizat de-a lungul vremii în piatră, lemn şi apoi beton armat. Exceptând bazilica tăvănuită (o soluţie încă ambiguă), primele mari construcţii care au utilizat sistemul din schelet au fost catedralele gotice, prin introducerea *nervurilor ogivale* la bolţi. Datorită lor, coaja boltită dintre nervuri a devenit o simplă membrană nestructurală. Astfel reduse, eforturile din boltă preluate de ogive se descărcau pe de o parte în *stâlpi,* pe de alta în *contraforţii* exteriori, eliberând astfel pereţii de împingerile bolţii şi permiţând înălţimi şi goluri mari (pag. 65 şi 69). Următorul salt tehnic pe linia structurilor din schelet a avut loc abia în secolul 19, cu *osatura metalică* a construcţiilor inginereşti (pag. 105, 106). În fine, structurile *pe cadre* din beton armat au prilejuit entuziasmul arhitecţilor modernişti, care, cu ajutorul lor au putut crea limbajul arhitecturii moderne: *peretele cortină, spaţiul fluid (cu compartimentări din panouri amovibile), construcţia pe piloţi cu parterul liber, benzile orizontale de ferestre, Raumplanul.* (pag. 114-118)

II. Materialele de construcţie pot fi grupate în: 1) cele din care este alcătuită structura de rezistenţă, 2) cele ale altor elemente de construcţie - pereţi neportanţi, scări, celule spaţiale... şi 3) finisajele. Alegerea elaborată a tuturor acestora, în acord cu *Ideea* proiectului, dă măsura calităţii arhitectului. În funcţie caz, de posibilităţi, dar şi de „filozofia" autorului, pot fi utilizate materiale locale, tradiţionale şi/sau materiale noi. Reabilitările construcţiilor vechi, de pildă, permit combinaţii interesante de texturi „naturale" şi accente artificiale ale materialelor noi.

III. Tehnologia folosită poate fi un mijloc de a exprima cultura locală şi/sau poate reprezenta nivelul de performanţă al epocii. Curentul contemporan *high tech,* de exemplu, are ca program ideologic obţinerea expresivităţii prin exacerbarea aspectului tehnologic, aflat într-o cursă zilnică de depăşire a propriului record de ieri.





1, 2. Bolta falsă (en encorbellement) la mormântul lui Atreu din Micene
3. Arcul cu bolţari radiali, invenţie târzie a civilizaţiei etrusce.

Estetica (*venustas*)

Frumusețea este categoria fundamentală a esteticii, iar arhitectura, ca artă a amenajării spațiului, cade și ea adesea sub incidența studiului *esteticii arhitecturale*. Din rațiuni de cercetare și didactice, frumusețea arhitecturii va fi descompusă în cadrul acestui studiu - ca orice categorie de natură filozofică - în două componente: A. *expresia* și B. *conținutul* său. Vom afirma că:

▪ *expresia frumuseții* o constituie *forma obiectului arhitectural*, pe când

▪ *conținutul frumuseții* este alcătuit din *semnificațiile formei* – adică problematica intelectuală și trăirile senzoriale de natură să creeze receptorilor arhitecturii stări emoționale de ordin superior.

A. Forma obiectului arhitectural

Forma – purtătoare a frumuseții - este partea materială a obiectului arhitectural, așa cum a fost el prezentat până acum, ca o structură compusă. Din ansamblul triadic funcție-tehnică-formă, ultima este componenta cel mai ușor de separat, este favorita creatorilor și a comentatorilor, este locul unde se exprimă arhitectul după ce a înțeles tema și unde se măsoară rezultatul muncii lui. Cercetată analitic, forma se prezintă și ea ca o structură, alcătuită din elemente și multiple relații.

I. Elementele formei

■ *Elemente de MASĂ* sunt corpuri tridimensionale independente, care pot fi măsurate topometric. La scara unui oraș, elemente de masă obișnuite sunt clădirile. În cadrul clădirilor, elemente de masă sunt stâlpii. Din felul în care manipulează arhitecții elementele de masă, rezultă caracterul diferit al obiectelor arhitecturale. Se știe, de exemplu, că o *geometrie simplă* individualizează obiectul, că *înșiruirile* și *repetițiile* sugerează continuitatea, *simetria* concentrează compoziția etc.

▪ *Silueta* este o subdiviziune a masei, care definește conturul obiectului proiectat pe un fundal. Ea se decupează tranșant sau se integrează, înțeapă cerul, sau e greoaie, dinamică, grațioasă etc.

▪ *Gestalt* este un concept asociat obiectului arhitectural judecat izolat, independent de contextul său. El se referă la faptul că noi percepem de obicei obiectul ca pe un întreg, fără a conștientiza în primă instanță elementele sale componente, ci doar sinteza lor, producătoare a unei impresii.

■ *SPAȚIUL* este elementul fundamental al arhitecturii. Omul *percepe* spațiul, *există* și *acționează* în spațiu, îl *gândește*, îl *creează* și își alcătuiește o identitate în raport cu spațiul. Iată o minimală catalogare a spațiilor, în funcție de ipostazele omului în spațiu:

▪ *spațiul geometric,* adică un volum măsurabil în sistem metric, totodată mijlocul fizic prin care arhitectul își înfăptuiește intențiile

▪ *spațiul existențial*, adică cel al relației dintre om și mediul său; acesta este un concept psihologic, subiectiv, exprimând o opțiune de raportare a omului la un anumit univers existențial. Ne putem referi astfel la spațiul balcanic, spațiul montan, spațiul ex-comunist, spațiul medieval...

▪ *spațiul arhitectural*, care este totodată spațiu geometric și spațiu existențial, pentru că arhitectul concepe o structură geometrică, având însă permanent în minte existența oamenilor în *locul* creat de el. Este deci concretizarea fizică, prin mijloacele proiectării, a unui spațiu existențial.

O clasificare simplă a spațiilor arhitecturale este cea referitoare la relația închis-deschis:

▪ *spațiul exterior* este în general definit de elemente de masă (un oraș, un campus, o incintă),

▪ *spațiul interior* este definit de suprafețe (o încăpere) și

▪ *spațiul de tranzit între interior și exterior*, un spațiu acoperit, dar deschis în plan vertical.

Orice spațiu arhitectural este structurat într-un anumit fel, altminteri ar domni haosul vizual. O manieră de organizare este cea fundamentată pe elemente de orientare spațială ca:

centrul - un nucleu de forță, un loc care focalizează interes; *domeniile* - zone diferențiate din punct de vedere al unei caracteristici dominante (funcționale – zona comercială; morfologice – zona de turnuri; sociale – cartierul chinezesc, cel aristocratic...) și *căile de legătură* – itinerarii alcătuite dintr-o *origine*, un *parcurs* cu *instanțe intermediare* și un *punct terminus* (străzi...).

■ *SUPRAFAŢA* este un element al formei care, din punct de vedere arhitectural, are doar două dimensiuni. Suprafeţele joacă în arhitectură două roluri:

▪ despart spaţiile - având astfel rol de limite spaţiale; în această calitate, ele se caracterizează în special prin gradul de *opacitate/transparenţă/translucidítate*, putând fi chiar *imateriale*; ele mai pot fi *rigide* sau *articulate, netede* sau *cutate, ondulate*, pot fi *drepte, curbe, riglate* etc.

▪ definesc masele, caracterizându-se în special prin *textură*. Epiderma elementului de masă - granulozitatea sau netezimea, rugozitatea, duritatea, asprimea sau moliciunea joacă un rol important atât în expresivitatea de ansamblu a obiectului, cât şi în calitatea detaliului.

■ *LUMINA*. Din toate artele vizuale, arhitectura este cea mai tributară luminii. Ea este *naturală* sau *artificială, directă* sau *indirectă, de interior* sau *de exterior*. Manevrată abil de către arhitect, ea poate crea efecte estetice şi stări psihologice de mare intensitate.

■ *CULOAREA*. Ca şi lumina, culoarea este un element al formei arhitecturale, care pune în valoare spaţii, obiecte şi suprafeţe. Culoarea poate fi *naturală* (a materialului) sau *aplicată*.

Lumina şi culoarea, împreună cu textura şi transparenţele, creează ambiente şi senzaţii.

II. Relaţii între elementele formei

Prin anumite moduri de aşezare a elementelor formei, ele intră în relaţii şi creează diferite tipuri de spaţiu arhitectural. Aceste raportări ale elementelor unele faţă de altele le-am numit:

■ ***Relaţii TOPOLOGICE***. Ele pot fi de: ▪ *proximitate* (simplă vecinătate); ▪ *similaritate* (elemente asemănătoare aşezate în continuare); ▪ *dominanţă* (un element domină spaţiul, restul îşi păstrează neutralitatea); ▪ *fuziune* (domenii care se întrepătrund); ▪ *circumscriere* etc.

■ ***Relaţii GEOMETRICE*** - adică acele organizări elaborate, care se raportează la un element cu rol de organizator spaţial. Aceste elemente organizatoare, punctuale sau liniare, pot fi: 1) elemente *existente fizic* – o vale, un vârf de munte, un râu, obiecte construite cum ar fi o piaţă centrală, un turn, un drum etc. sau 2) *elemente abstracte*, cum sunt sistemele de coordonate.

Relaţiile geometrice care iau atunci naştere între elemente pot fi de: ▪ *centralitate* (relativ la un punct); ▪ *axialitate, paralelism, rectangularitate, reflectare* (relativ la o axă); ▪ *perspectivă, dominanţă orizontală sau verticală* (referitor la sistemul de coordonate) etc.

III. Compoziţia este cea mai elaborată organizare a unor elemente, între care se stabilesc relaţii de *coordonare* şi *subordonare*, alcătuind astfel o structură *unitară* şi *ierarhică*. Compoziţiile sunt: ▪ *plane* sau *spaţiale*; ▪ *democratice* (când Ideea constă în ansamblu, părţile fiind relativ autonome, cum e cazul oraşului modernist) sau *monarhice* (când dominanta conţine Ideea majoră, iar părţile, integrate, nu au mare personalitate, cum e cazul oraşului medieval); ▪ *articulate* sau *rigide* (evident, se preferă astăzi structurile flexibile, care pot fi adaptate în viitor la conţinuturi noi); ▪ *compacte* sau *difuze* (ansambluri monobloc sau pavilionare); ▪ *continui* sau *discontinui* etc.

Există şi câteva reguli clasice ale compoziţiei: ▪ întregul are nevoie de părţi; ▪ părţile sunt inegale; ▪ inegalitatea merge până la contrast; ▪ limita dintre armonie şi contrast o stabilesc proporţiile; ▪ echilibrul are nevoie de tensiuni; ▪ continuitatea are nevoie de întrerupere etc.

IV. Stilul este o componentă a formei. Operele cu structuri formale asemănătoare - elemente de formă şi relaţiile dintre ele - determină un stil. Operele pot fi clar integrate într-un stil sau pot fi mai mult sau mai puţin independente faţă de el. Cele mai detaşate de stilul consacrat sunt creaţiile revoluţionare. Apartenenţa unei opere la un stil nu înseamnă însă lipsă de originalitate, pentru că o operă nu trebuie niciodată judecată doar la nivelul formei. Ea, forma, cu elementele ei organizate, nu este decât mijlocul de exprimare a unor semnificaţii diverse, care dau valoare actului artistic. Opera arhitecturală valoroasă este cea care – ca orice act artistic - găseşte vocabularul stilistic cel mai potrivit în raport cu semnificaţiile pe care intenţionează să le sugereze.

B. Semnificațiile arhitecturii

Orice formă artistică – deci și forma arhitecturală, constituie materializarea unor intenții, mai explicite sau mai subtile. O fereastră, de exemplu, are în primul rând intenția de a favoriza comunicarea vizuală între spații, apoi de a permite iluminarea și ventilarea naturală a unui interior. În arhitectură, am numit aceste intenții explicite *funcțiuni* și am spus că soluționarea lor este urmărită prin proiectare, când se stabilesc poziția, forma și dimensiunile ferestrei. Privind însă diferite clădiri, vedem ferestre care privesc arogant spre stradă ori sugerează timid un interior enigmatic, unele care deschid spațiul interior către lume, altele prin care lumea este invitată. Acoperișurile caselor: pe lângă faptul că închid un volum, protejând interiorul de variațiile climei, au fel de fel de atitudini: un acoperiș înțeapă norii ca o invocare, altul își coboară poalele protector asupra fațadelor, unele taie în aer contururi decise, altele se retrag neobservate. Lumina - ea se poate revărsa crud și indiscret sau se poate insinua difuz și misterios, uneori face o incizie prin aer, pentru a ne dezvălui un detaliu, alteori se prelinge pe suprafețe mângâindu-le relieful; lumina nordului apasă tern ca o obsesie, în Italia se joacă cu contrastele, reflectoarele nocturne fac din case fantasmagorii fabuloase, scafele cu lumină colorată creează interioare senzuale, monumentale sau încărcate de aer mistic... Vorbim despre *semnificații* ale arhitecturii, pe care noi, receptorii ei, *le interpretăm după ce obiectul arhitectural a fost realizat*. Uneori ele au fost intenționate din faza de proiect, alteori nu; uneori nici nu au fost conștientizate de către autor. Din momentul în care opera a devenit însă publică, în scenă au intrat ca actori principali receptorii ei - publicul, iar *semnificațiile au devenit obiect de interpretare* pentru *critici* și pentru *publicul cultivat*.

Un obiect arhitectural are deci *funcțiuni explicite*, fizice și funcționale, din a căror rezolvare optimă rezultă forma *corectă*. Există însă și funcții mai subtile, numite *semnificații*, care conferă arhitecturii *valoare*. În limbaj structuralist, *funcțiile* obiectului arhitectural pot fi numite *denotații* – adică acele înțelesuri de o natură oarecum tehnică, explicite, univoce, precise. *Semnificațiile* sunt înțelesurile obiectului arhitectural ca obiect artistic și pot fi numite *conotații* – adică sensuri imprecise, originale, codificate, plurisemantice. Aceste semnificații sunt:

■ *culturale*, atunci când un obiect de arhitectură prezintă înțelesuri comune pentru societate. Acestea capătă de multe ori caracter de *simbol,* când semnificația e cunoscută și interpretată la fel de toată lumea. Astfel sunt: piramida egipteană - simbol al eternității, fortificațiile - defensiva civică, catedrala medievală - hegemonia teologiei, structurile high tech de azi - cursa performanței tehnologice ca manifest estetic - construcții reprezentative pentru o anume civilizație;

■ *estetice*, când se asociază cu creații individuale ale unor arhitecți cu personalitate artistică. Semnificațiile sunt atunci enigmatice și fac obiectul unor interpretări diverse, de cele mai multe ori specializate. O creație este valoroasă, când conținutul său este bogat în semnificații.

Relațiile semantice sunt relațiile dintre o formă și înțelesurile ei. Acești doi termeni ai relației reprezentate de un *semn* se numesc *semnificant,* respectiv *semnificat*, în cadrul acelei științe numită *semiotică.* De exemplu, forma desenată sau denumirea scrisă ori rostită constituie *semnificantul* unui obiect din realitate, numit *semnificat.* În artă, deci și în arhitectură, obiectele sunt *semne* complexe, formele lor reale fiind elemente de limbaj specific, care comunică semnificații. Astfel, de exemplu, piramida egipteană este un semn, al cărui formă materializată este un *semnificant* ce trebuie asociat cu *semnificatul* - credința în viața eternă.

În calitatea sa de obiect cultural și estetic, orice obiect arhitectural transmite prin forma sa mesaje, pe care noi le receptăm mai mult sau mai puțin. Receptarea completă sau incompletă depinde pe de o parte de noi - de nivelul nostru cultural-intelectual, de predispoziția temperamentală sau ipostaza în care ne aflăm, pe de altă parte depinde de calitatea și complexitatea semnului. Receptăm imediat mesajele simple, dar decodificăm ușor și simbolurile culturale, datorită unui cumul cultural. Semnificațiile contemporane ale artei pretind însă multă informație, sensibilitate și efort intelectual, pentru ca noi să facem conexiuni relevante între formă și conotațiile ei. Conexiunile obiectului de arhitectură *ca obiect cultural* pot fi:

■ *Conexiuni empirice* - cele bazate pe intuiţie. De pildă, o serie de aparenţe ne trimit imediat, prin intuiţie, la unele atribute ale lor: piatra ne sugerează răceala, auriul e asociat cu bogăţia şi luxul.

■ ***Conexiuni construite*** – din care fac parte *simbolurile convenţionale* şi *formele iconice.*

▪ *Simbolurile convenţionale* au exclusiv semnificaţii culturale, fiind forme care reprezintă înţelesuri cunoscute prin convenţie. Astfel este, de exemplu, culoarea galbenă pentru ţevile de gaze, pentru ca toată lumea să le recunoască. Semnul convenţional al creştinismului este crucea. Nu ştii convenţia – nu înţelegi semnificaţia semnului. Convenţionale devin însă cu timpul, prin uz, şi alte reprezentări, cum ar fi cele ale rolurilor sociale. Astfel, palatul aristocratic este, datorită amplasamentului şi tratării sale, uşor de identificat, ca fiind reşedinţa unui personaj cu poziţie superioară într-o societate; tot aşa, prin poziţie şi formă, catedrala din oraşul medieval simboliza ordinea divină, iar primăria, în oraşul renascentist, ordinea civică – valori comunitare su-preme la un moment dat; urbanismul modernist a anulat toate aceste convenţii tradiţionale, introducând haosul vizual; astăzi, oraşul contemporan se reprezintă prin edificii caracteristice epocii şi stării comunităţii locale: în România, simptomatic e faptul că cele mai frumoase construcţii sunt băncile şi clădirile de birouri, pe când occidentul ţine să se reprezinte mai ales prin clădiri culturale (Muzeul din Bilbao, Opera din Oslo, Biblioteca din Alexandria... - la rândul lor, nu întâmplător, aceste ultime repere contemporane sunt situate în locuri periferice faţă de centrele culturale europene). De asemenea, funcţiile ierarhice într-o instituţie au căpătat, în timp, poziţii şi tratament convenţional: birourile conducerii se află la etajul întâi, recunoaştem scaunul preşedintelui...

▪ *Formele iconice* sunt cele care indică conţinutul semantic, printr-o anumită asemănare cu realitatea. Ca formă iconică, obiectul arhitectural sugerează în primul rând funcţia sa utilitară, conform principiului sincerităţii formelor - o gară trebuie să arate ca o gară, un circ este întotdeauna recunoscut prin forma sa, biserica trebuie să inspire faptul că este un lăcaş sacru... pentru că *între funcţiune şi formă trebuie să existe o perfectă corespondenţă structurală.*

Dincolo de aceste două tipuri de conexiuni, situate pe un prim strat semantic, formele arhitecturale sunt cu atât mai reuşite, cu cât permit lectura unei infinităţi de alte semnificaţii, culturale, dar mai cu seamă estetice. Obiectul arhitectural se apropie de condiţia de obiect estetic, pe măsură ce permite decodificarea unei multitudini de semnificaţii mai subtile, particulare, situate în straturi profunde de semnificaţie, ale căror interpretare devine azi o treabă din ce în ce mai specializată.

■ ***Valoarea.*** Estetica arhitecturii studiază principiile presupuse a orienta arhitectura către valoare, principii grupate în teorii, care au o valabilitate o mai lungă sau mai scurtă. Nu ne vom ocupa acum de ele, ci vom enunţa doar câteva condiţii ale valorii în estetica arhitecturii.

▪ Toate elementele formei să fie subordonate semnificaţiei majore a obiectului arhitectural. De pildă, dacă urmărim *monumentalitatea*, vom utiliza, de regulă, amplasamente în perspectivă ascendentă, un corp izolat, cu o siluetă clară, cu dimensiuni mari, muchii accentuate, cu o compoziţie simetrică, organizată de o dominantă, vom folosi materiale nobile, iar execuţia va trebui să fie impecabilă. Altminteri, *contradicţiile* conduc la fenomenul numit *kitsch.* Un exemplu este locuinţa ţigănească unifamilială cu formă de palat, cu dimensiuni inutil de mari, în care sunt amestecate detalii istorice realizate cu materiale contemporane, menite să sugereze bogăţie şi prestigiu după tipare din epoca medievală, în care materiale nobile slujesc unor funcţiuni prozaice cu iluzia valorii.

▪ Un obiect este valoros, atunci când formele sale au semnificaţii active. Partenonul, de exemplu, era valoros pentru comunitatea antică datorită sensurilor lui spirituale, atât de importante pentru vechii greci, iar pentru noi este valoros astăzi prin semnificaţia sa istorică, evocatoare a acelei lumi. Dar o copie construită azi după modelul Partenonului, oricât este el de armonios, fiind lipsită de semnificaţii active, ar fi o formă sterilă, o nonvaloare.

▪ Arhitectura este valoroasă atunci când, prin forme simple, rezolvă funcţiuni pragmatice şi simultan exprimă cât mai multe semnificaţii. Nu trebuie să se găsească câte o formă pentru fiecare semnificaţie ce se doreşte transmisă - cum este cazul decoraţiei aplicate, cu intenţia de a conferi frumuseţe, după ce au fost rezolvate sarcinile utile.

Ar mai fi multe de comentat la acest capitol, pentru că, de fapt, nu e simplu deloc să înţelegi arhitectura. Dar merită efortul. O să vedem, în ce măsură ne învaţă câte ceva şi istoria.



Cele mai vechi spaţii şi structuri

Un termen alternativ pentru conceptul de *arhitectură*, adecvat studiului primelor semne de viaţă sedentară, este acela de *creaţie constructivă*. El implică mai mult decât intenţia omului primitiv de adăpostire provizorie, ci presupune capacitatea omului de a lua în stăpânire un spaţiu natural prin prelucrarea lui. Această prelucrare este făcută în scopul satisfacerii unor nevoi fizice şi funcţionale, dar în mod coordonat, pe baza unor legi ale ordinii şi chiar ale geometriei. De aceea, noi descifrăm în aceste moduri de organizare spaţială ale cadrului existenţial preistoric, mesaje semnificative despre viaţa şi formele de gândire ale acelor oameni.

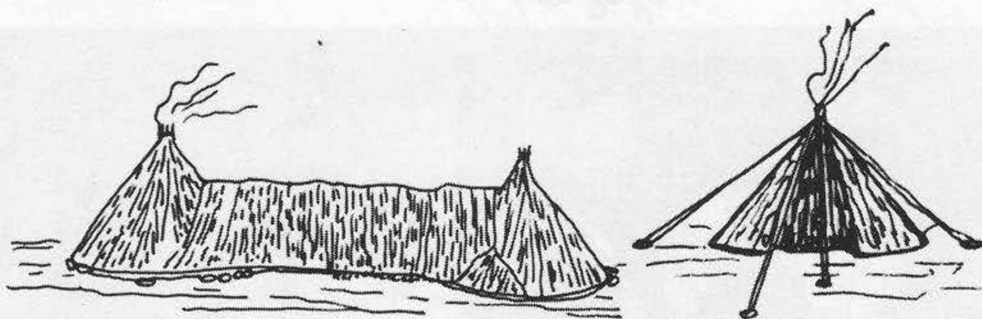
Însuşi procesul evolutiv de geneză a arhitecturii a fost determinat de câteva elemente, unele etern existente, altele intervenite pe parcursul dezvoltării civilizaţiei:

- mediul (clima, sursele de apă, relieful...);
- modul de viaţă (nomad/sedentar; agricultori, navigatori...);
- relaţiile interumane (triburi izolate, comunităţi cu diferite forme de organizare...);
- nivelul tehnic (descoperirea de noi materiale şi tehnici...);
- capacitatea de abstractizare; aceasta a apărut începând cu depăşirea stadiului în care locuinţele şi aşezările erau improvizate, temporare, absolut spontane; prima manifestare a capacităţii de abstractizare a fost introducerea legilor de organizare spaţială, în acord cu idei, şi chiar îmbogăţirea lor cu intenţii de expresivitate.

Epoca paleoliticului (10.000-8.000 î. Ch.) se caracterizează prin totala dependenţă a omului faţă de mediul natural. În ciuda primitivismului perioadei, unicele destinaţii ale formelor de arhitectură - *locuirea* şi *cultul morţilor* - nu ne informează doar despre nevoia fizică de adăpost, ci şi despre gândirea abstractă.

Locuirea şi ritualurile aveau loc în următoarele tipuri de spaţii interioare:

- adăposturi naturale
- adăposturi naturale amenajate
- construcţii individuale improvizate
- construcţii colective; acestea erau de tip cort, din materiale vegetale şi piei, cu structura din oase de animale mari, prinse într-un soclu de piatră.



Epoca neoliticului (8000-4000 î. Ch.) datorează transformările sale climei postglaciare. Procesul general de încălzire a însemnat o îmbunătăţire a condiţiilor de viaţă şi a avut ca urmare un pas în evoluţia omenirii. În neolitic s-a trecut la tipul de viaţă sedentar. De altfel, regiunile unde a fost practicată mai întâi agricultura, au fost şi locurile unde s-au dezvoltat primele civilizaţii superioare.

Fermele agricultorilor şi crescătorilor de animale fiind sedii fixe, a apărut necesitatea de grupare a lor, din motive de colaborare în muncă şi de protecţie. Astfel s-au creat primele aşezări, în locuri în care se putea cultiva pământul şi care puteau fi fortificate. Apoi s-au diversificat şi formele de locuire, conform cu nivelul de bunăstare diferenţiat, cu structura gospodăriei, sau chiar

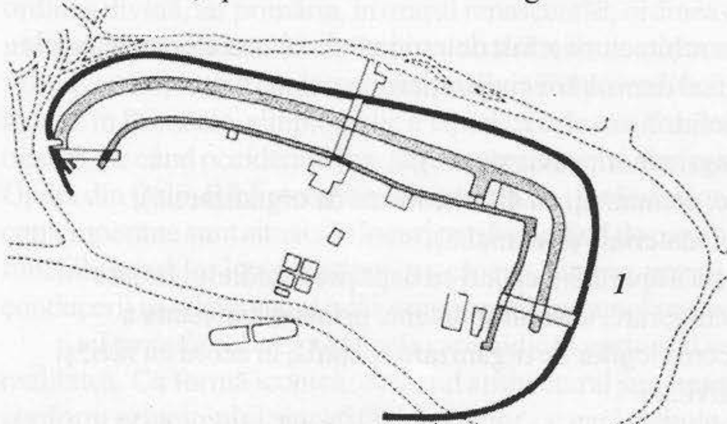
în urma unei decizii subiective a capului familiei. Aceste opțiuni pot fi atribuite chiar unor considerente estetice, de gust personal, căci au apărut acum în arhitectură și primele tendințe de expresivitate.

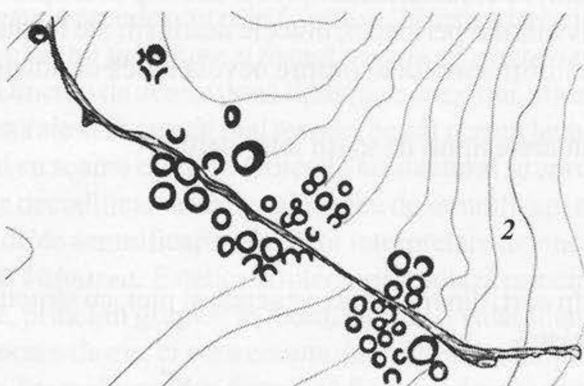
Amplasamentul locuințelor în cadrul așezării a fost, în această fază, întâmplător, fără preocupări de circulații ori de ierarhizare a construcțiilor.

Construcțiile erau fie *monocelulare*, fie *policelulare*. Ele aveau formă:

1. *rectangulară*, dacă erau din lemn, din cauza posibilităților de prelucrare ale acestui material; ele se găsesc de regulă în Europa, la nord de bazinul Mediteranei, acolo unde lemnul se găsește din abundență; din forma de plan rectangulară s-a dezvoltat construcția de tip *megaron*; (pag. 36)

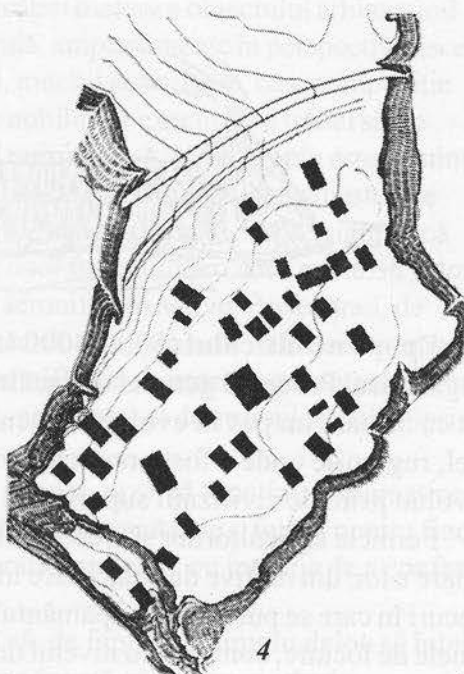
2. *ovoidală* ori *circulară*, dacă erau din piatră sau lut; forma rotundă a apărut probabil prima dată în Ierihon, apoi s-a dezvoltat în întregul bazin mediteranean.





1. Ierihon (Jericho) este cea mai veche așezare cunoscută și confirmată, menționată și în Biblie. Zidurile sale inițiale au fost construite cu peste 7000 de ani î.Ch. Este o așezare cu caracter proto-urban.
*2,3. Kirokitia, o așezare neolitică din Cipru (5500 î.Ch.), este alcătuită din construcții de tip **tholos**, într-o variantă evoluată față de coliba circulară acoperită cu materiale vegetale și chiar față de cele din argilă. Locuințele și mormintele circulare din Kirokitia erau integral executate din piatră legată cu argilă.*
4. Așezarea de la Hăbășești, România (2800-1950) prezintă construcții pe plan rectangular, implantate spontan, cu spații libere între ele. Grupul de locuințe, aflat pe un deal, este apărat de elementele naturale de relief și de un șanț realizat de locuitori.

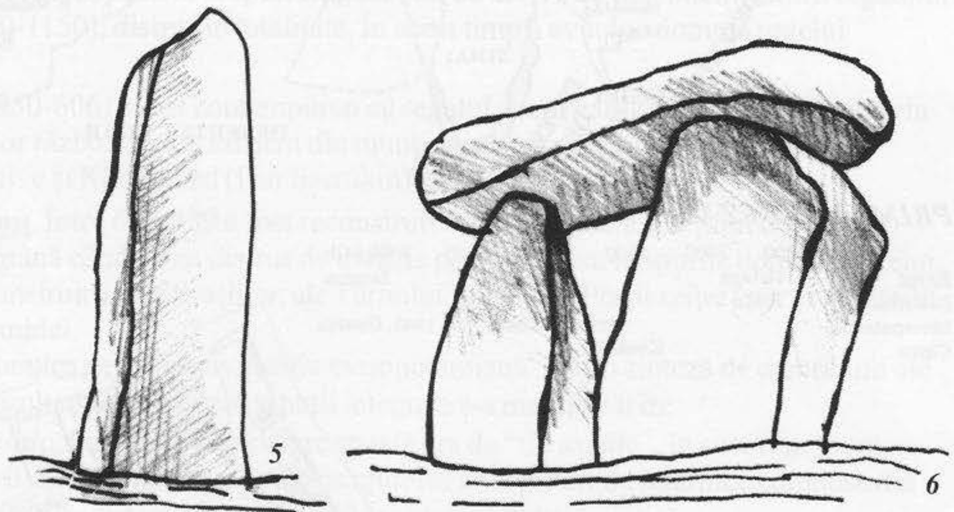




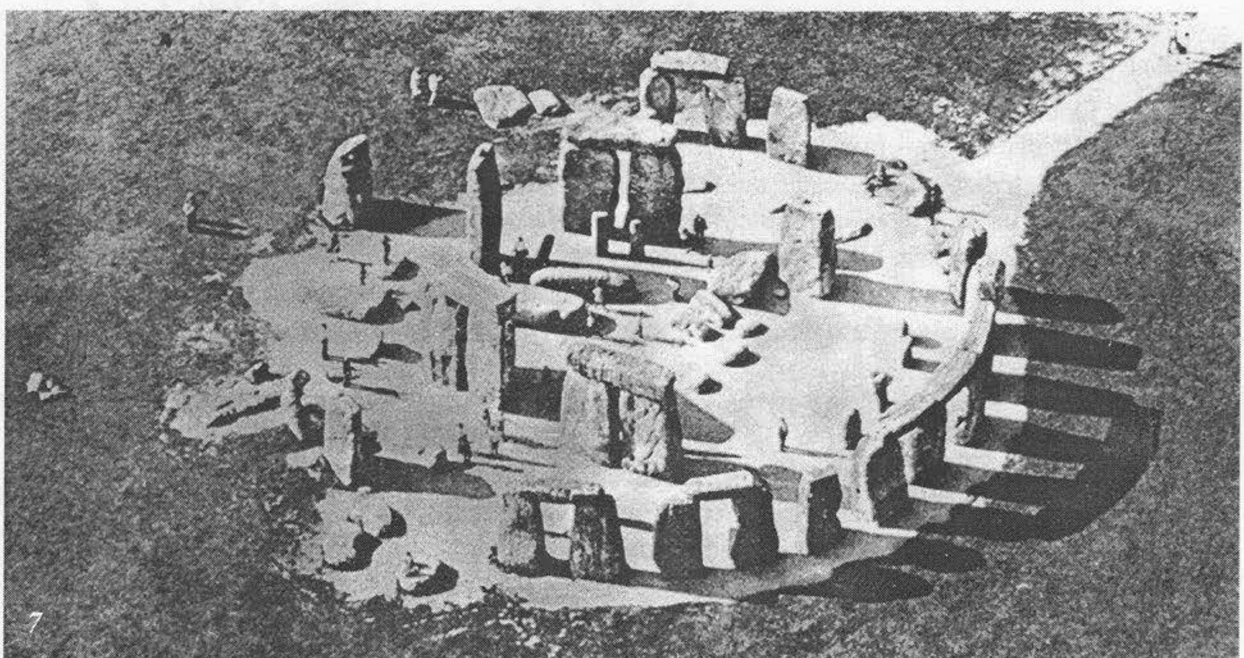
Arhitectura megalitică (4000-2000 î.Ch.) a fost produsul unei civilizaţii nordice, de la malurile Atlanticului, întârziată în raport cu primele civilizaţii superioare din Mesopotamia şi Egipt, dar performantă atât din punct de vedere tehnico-constructiv, cât şi pe planul gândirii simbolice. Arhitectura aceasta era compusă din mari blocuri de piatră, singulare sau asamblate, alcătuind de obicei structuri spaţiale ordonate, probabil cu rol de cult.

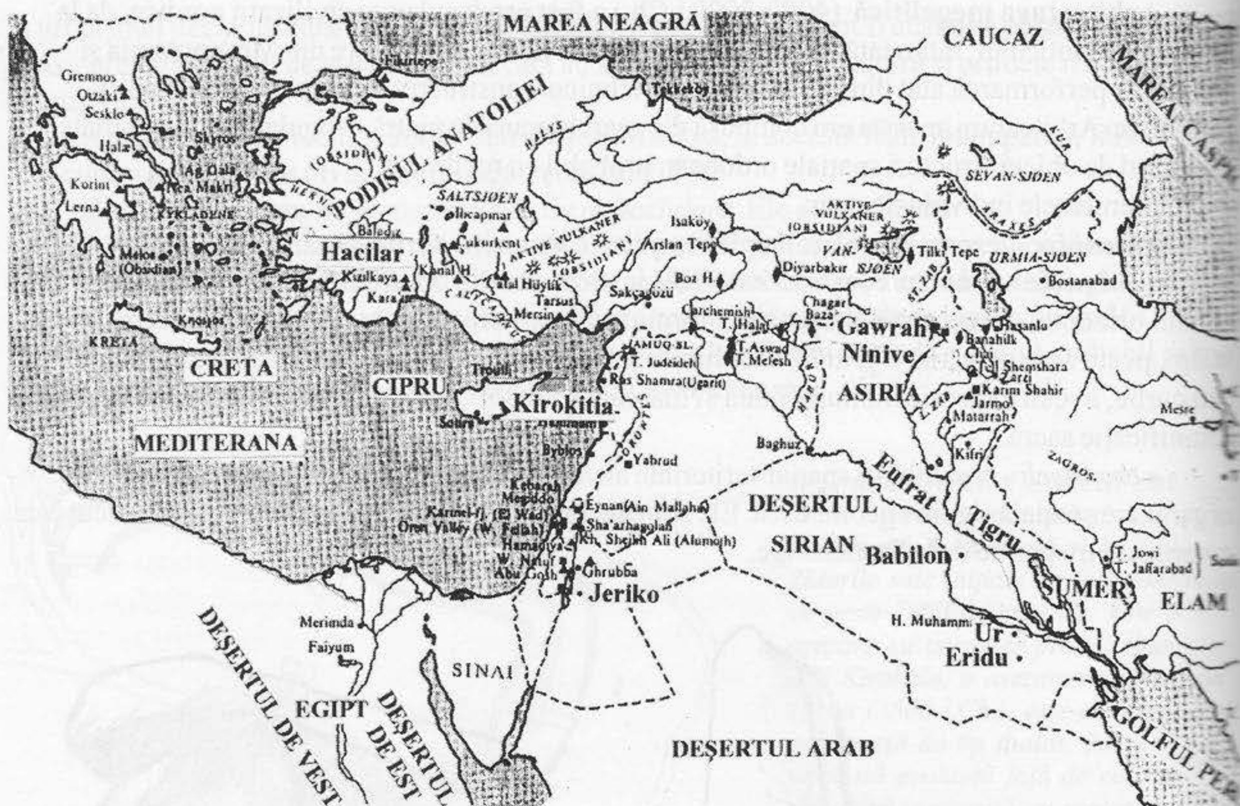
Elementele individuale erau:

- ***menhire*** - lespezi singulare de piatră, ridicate în poziţie verticală.
- ***dolmene*** - structuri constructive *trilitice*, alcătuite din două elemente verticale de piatră şi unul orizontal. Acest sistem reprezintă formula constructivă fundamentală a arhitecturii – doi stâlpi, peste care reazemă o grindă. Menhirele şi dolmenele erau aliniate pe trasee rectangulare sau curbe, aveau expresie monumentală şi marcau, probabil, monumente funerare sau locuri cu semnificaţie sacră.
- ***cromlech*** - ansambluri spaţial-teritoriale alcătuite din menhire şi dolmene, într-o organizare spaţială riguros geometrică. Ele slujeau, probabil, unor ritualuri. Cel mai cunoscut este complexul megalitic de la Stonehenge.



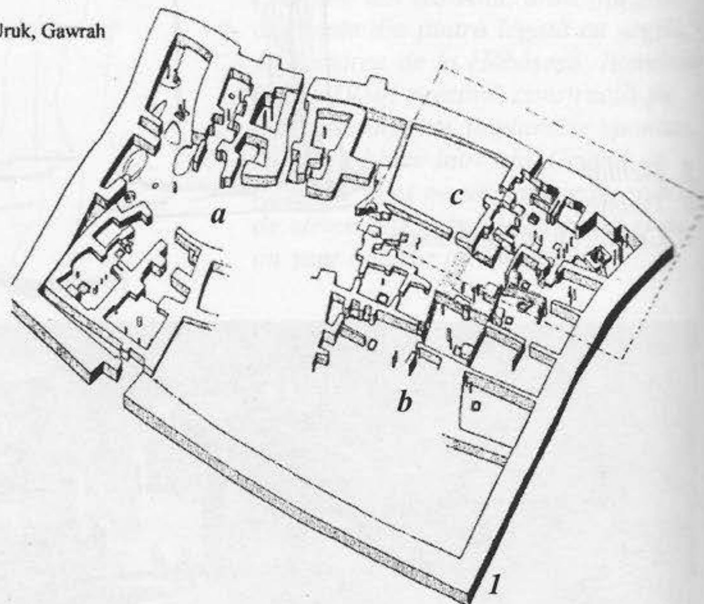
5. Menhir
6. Dolmen
7. Cromlech la Stonhenge.

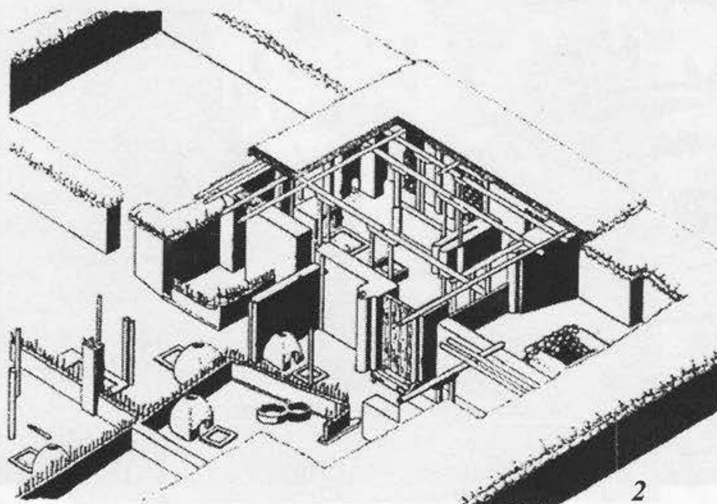




PRIMELE ASEZARI

	8000	7000	5500	5000	3500	3000 î.Ch
Egipt		Helwan			Faiydum	Saqqara
Palestina		Jeriko				
Mesopotamia				Eridu	Ubaid	Ur, Uruk, Gawrah
Cipru			Kirokitia			



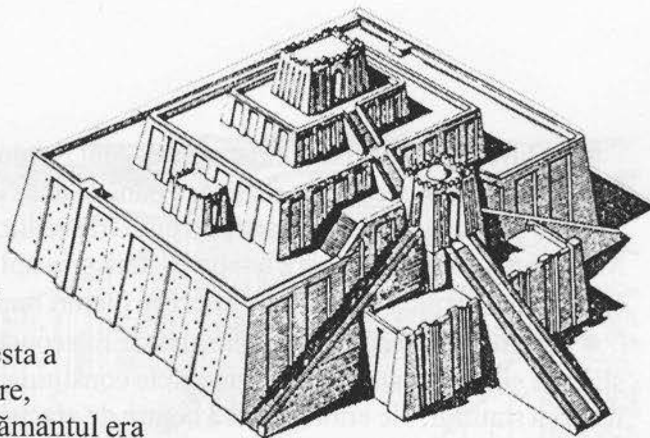


1. Planul unei mici așezări din Asia Mică. În jurul unei curți comune (a) și încinse de masive ziduri de apărare, se aflau cele câteva locuințe. În mijloc erau două ateliere (b). În colțul de nord-est se afla o locuință mai luxoasă (c), cu fântână și intrare separată prin zidul de incintă.

2. Reconstituirea locuinței. În zidul gros din spate existau nișe. În cadrul locuinței exista și un mic templu.



Construcţii mesopotamiene



Zigguratul zeiţei Nanna, Ur, 2150-2050 î.Ch

În zona fluviilor Tigru şi Eufrat se aflau, până nu demult, doar nisip, movile amorfe de argilă, canale astupate şi câteva sate sărace. Acesta a fost însă leagănul celei dintâi civilizaţii superioare, cunoscute şi confirmate până acum. Pentru că pământul era pe atunci fertil, aici a fost practicată prima dată agricultura.

În realitate, "Ţara dintre fluvii" a însumat contribuţiile a trei popoare, care s-au stabilit, în timp, pe teritoriul său:

1. Sumer. Primii au venit *sumerienii* şi au ocupat coasta Golfului Persic pe la 3800 î.Ch. Au luat naştere primele forme de locuire în aşezări constituite, la *Eridu, Ur, Uruk*. Atunci a apărut şi tipul de templu sumerian (Tepe Gawra, templul zeiţei Nanna).

2. Babilon, regatul vechi. Pe la 2500 î.Ch. au venit *akkadienii*, popor de origine semită şi s-au stabilit puţin mai la nord, până în dreptul Bagdadului de azi. Ei au fost întemeietorii regatului vechi babilonian (1850-1150), distrus în totalitate. În acest timp a avut loc domnia regelui Hammurabi.

3. Regatul asirian (1850-606) a fost contemporan cu regatul vechi babilonian şi s-a format prin sedentarizarea triburilor războinice de asirieni din munţi, instalate pe Tigru în sus. Oraşe importante au fost Ninive şi Khorsabad (Dur Sarrukin).

4. Babilon, regatul nou. Între 612-539 a fost reconstruit Babilonul, care a deţinut dominaţia asupra Mesopotamiei până când a fost distrus de invazia persană. Erau timpurile domniei regelui Nabucodonosor, ale construirii fortificaţiilor, ale Turnului Babel, ale Porţii zeiţei Iştar şi grădinilor suspendate ale Semiramidei.

Astfel, ceea ce numim generic "civilizaţia mesopotamiană" este o sinteză de contribuţii ale diferitelor popoare. Rezultanta acestor contribuţii integrate s-a manifestat în:

- *Plan social-politic*. Forma de organizare statală era de "tip asiatic", în care regele era practic proprietarul ţării. El conducea despotic, cu ajutorul unei piramide ierarhice compuse din funcţionari administrativi (un sistem opus principiilor sistemului democratic).
- *Planul vieţii practice*. Din nevoi concrete s-au născut proto-ştiinţe (prima scriere, astronomie, matematică, chimie, geometrie, topografie, cartografie, construcţii, instalaţii).
- *Plan spiritual*. Au fost popoarele cele mai fruste, practice şi agitate din istoria omenirii.

Imaginea pe care lumea contemporană o are despre oraşele mesopotamiene este una sumbră. Nişte construcţii uriaşe şi diforme, cu volume mari, monotone şi opace, o tentă cromatică uniformă şi spălăcită (gălbui-roşiatică, de culoarea argilei). Uneori, un volum ieşea şi mai mult din scara umană, printr-o înălţime de la care ţinea să domine; până când era distrus, ca să domine altul.

■ Prima preocupare în domeniul construcţiilor o constituiau **fortificaţiile**. Erau din ziduri nemaivăzute, de 5-8 metri grosime, din pământ, de multe ori alcătuind centuri duble.

■ **Oraşele** erau fie spontane (Ur, Assur), fie proiectate (Khorsabad şi cel mai mare oraş vechi: Babilon), acestea din urmă având forma în plan regulată şi străzi ortogonale. Ele beneficiau de lucrări edilitare: canale, cisterne, poduri, pavaje. La Ninive existau apeducte.

Materialul de construcţie, practic unic, era unul extrem de ingrat: cărămida de pământ uscată la soare. Aşa se explică cum giganticele construcţii masive au căzut uşor victimă nisipurilor, din ele nemairămânând decât cel mult coline informe şi fragmente de decoraţie.

Vremurile războinice, care împărţeau viaţa omului în două componente elementare – existenţă sau distrugere – nu erau de natură să dezvolte sensibilităţile artistice, nici să încurajeze fantezia creatoare. De aceea, arhitectura era elementară, atât sub aspectul programelor, cât şi al formelor. Pe lângă arhitectura de apărare, mai existau patru programe:

■ **Arhitectura monarhică: palatul.** Atât palatele sumeriene, cât şi cele babiloniene au întrecut în grandoare tot ceea ce se realizase până la acea dată. Aveau câte 200-300 de încăperi lungi şi înguste şi erau acoperite cu acoperişuri terasă, din cărămidă nearsă amestecată cu bitum. Monotonia suprafeţelor era uneori evitată prin aplicarea unor adevărate tapiserii de mozaicuri din bucăţi de ceramică smălţuită, alteori cu picturi murale.

■ **Arhitectura religioasă: templele.** Erau construcţii greoaie, masive, cu mici spaţii interioare strâmte şi întunecate. De fapt, templele constituiau principala forţă economică şi cât de cât culturală a statului; ele erau totodată centre de afaceri, bănci, camere de comerţ, de asemenea centre de formare a scribilor etc.

▪ *Zigguratul* ("templul înalt") era o construcţie independentă din cadrul sanctuarului. Deşi era doar un masiv din argilă, o îngrămădire de etaje unul peste altul, realiza efectul unui semnal, care impresiona. A fost o invenţie neosumeriană şi a devenit programul caracteristic al arhitecturii mesopotamiene. Interpretarea estetică trimite la întruchiparea muntelui în vârful căruia se află locuinţa zeului.

Toate aceste construcţii erau dominate de obsesia grandorii.

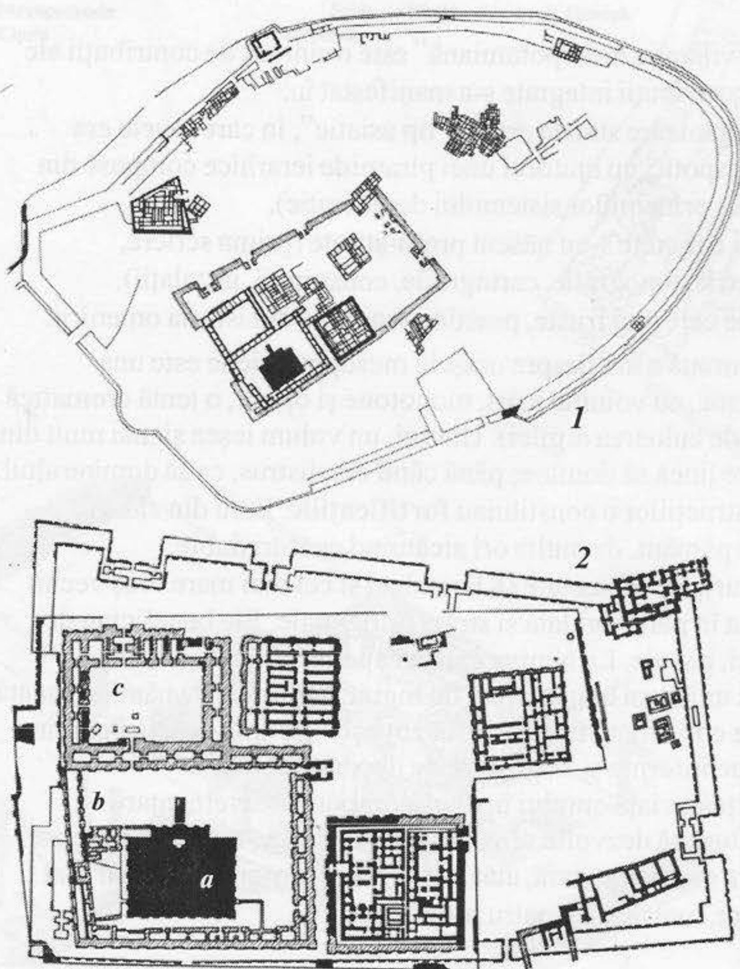
■ **Locuinţele** erau modeste, tratate ca adăposturi primare, fără importanţă şi semnificaţii.

■ De mai multă importanţă se bucurau **mormintele**, acoperite cu bolţi şi cupole false.

▪ *Porţile* erau un program adiacent al acestor programe reprezentative. Ele constituiau un element senin în mediul tern al oraşelor, o pată veselă de culoare şi fantezie.

▪ De remarcat este lipsa oricăror programe publice, instituţiile politice şi juridice funcţionând în locuinţele potentaţilor. Alte preocupări publice oficiale nu existau.

Civilizaţia "Ţării dintre fluvii" a constituit o bază şi un model de dezvoltare pentru popoarele vechi, dar aria sa de influenţă nu s-a desfăşurat doar în spaţiul vecin contemporan. Experienţe ale acestei civilizaţii au fost continuate până şi de înţeleapta Grecie antică.

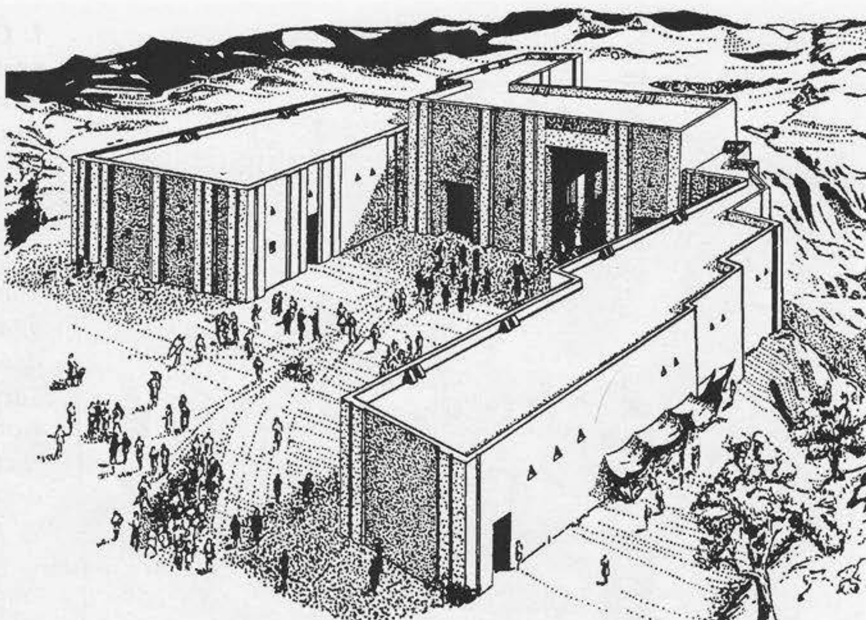


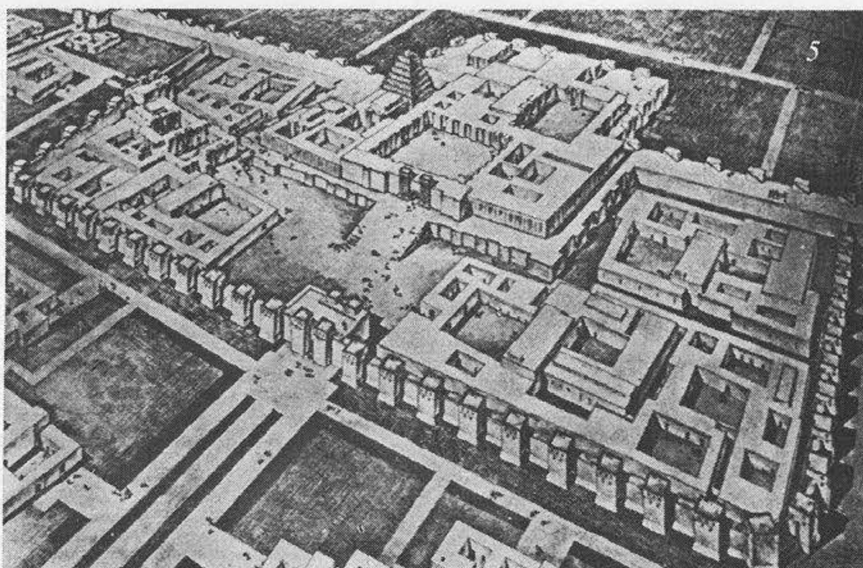
1. Oraşul Ur, unul dintre cele mai vechi din lume, era o aşezare spontană, apărată de un val de pământ. În perioada neosumeriană (2150-2050), regele avea o putere nelimitată. Acest fapt se reflecta în planul aşezării prin dominanta reprezentată de "citadelă".

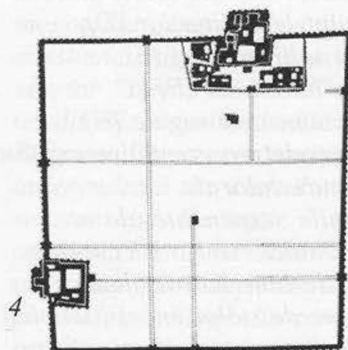
2. "Citadela" era compusă din ziggurat (a), cu capela (b) şi curţile anexe (c), palatul regal şi două temple. Fiecare din aceste construcţii prezenta caracteristica mesopotamiană, unde o mulţime de încăperi cu aspect de coridoare alternau cu mari curţi de lumină.

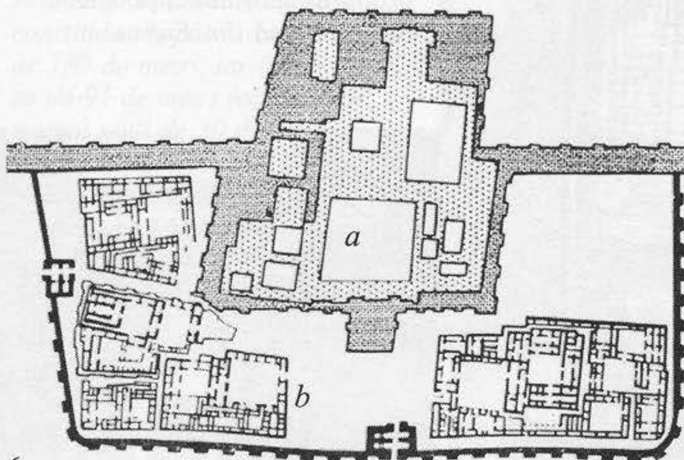
3. Templele Ubaid din Tepe Gawrah, datate între 3500-2888 î.Ch. au fost, împreună cu cele din Eridu şi Uruk, primele construcţii publice din Mesopotamia. Ele au fost prototipurile acestui important program de arhitectură numit "templu sumerian".

4. Oraşul Khorsabad (Dur Sarrukin), din regatul neo-asirian, este un oraş proiectat ca urmare a stabilirii în acest loc a reşedinţei regelui Sargon al II-lea. A fost locuit, în principal, de către suveran, demnitari şi garda sa.
5. Palatul regelui Sargon al II-lea şi cartierul aristocraţiei. Reconstituire
6. La poalele platformei pe care se afla palatul regelui (a), a fost construit cartierul aristocraţiei (b), în jurul anului 700 î.Ch. Construcţiile erau izolate de restul oraşului printr-un zid cu redane.
7. Palatul regelui Sargon al II-lea era o compoziţie asimetrică, cu vreo zece curţi de lumină şi cu multe încăperi cu aspect de coridoare. (Explicaţia acestei forme a încăperilor o constituia dificultatea de aprocura grinzi de lemn lungi.)

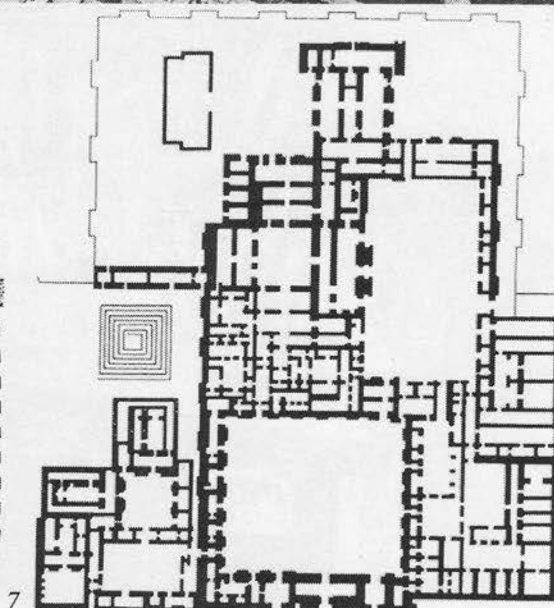

3

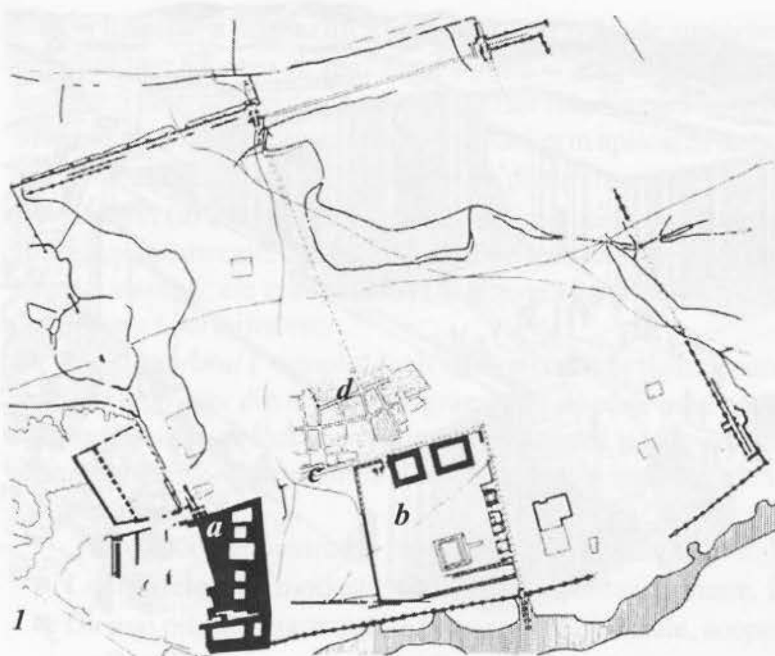

5

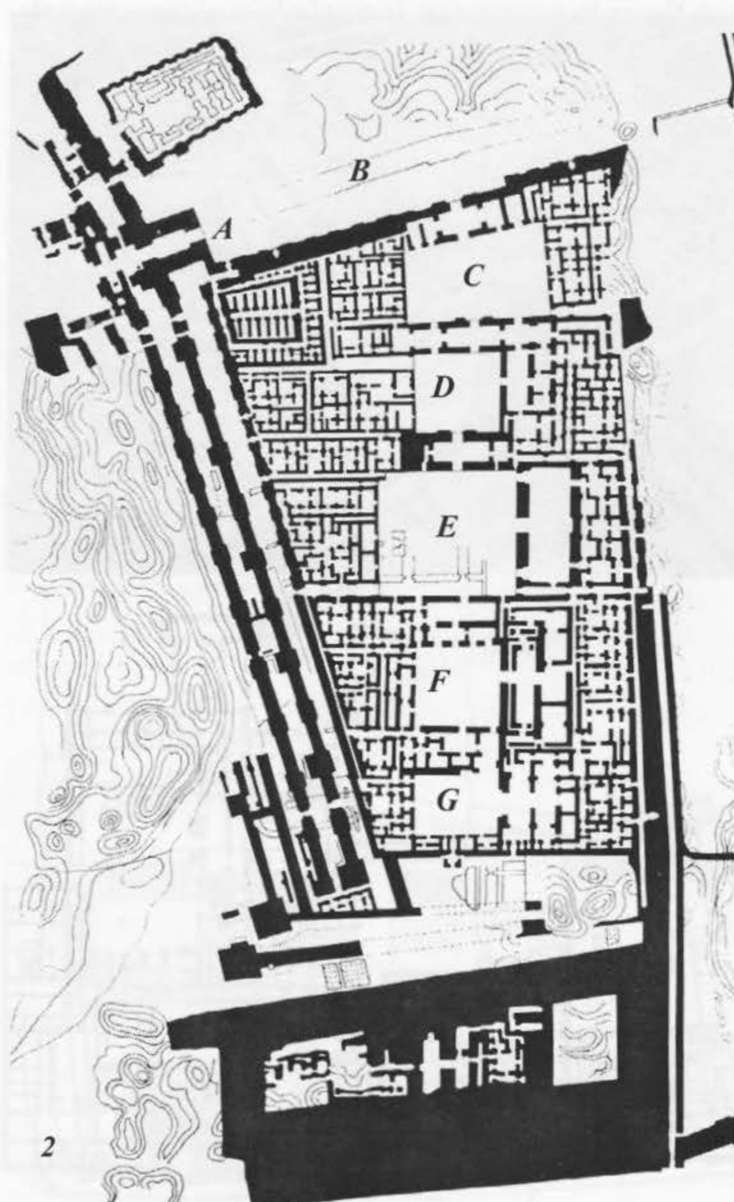

4



6


7





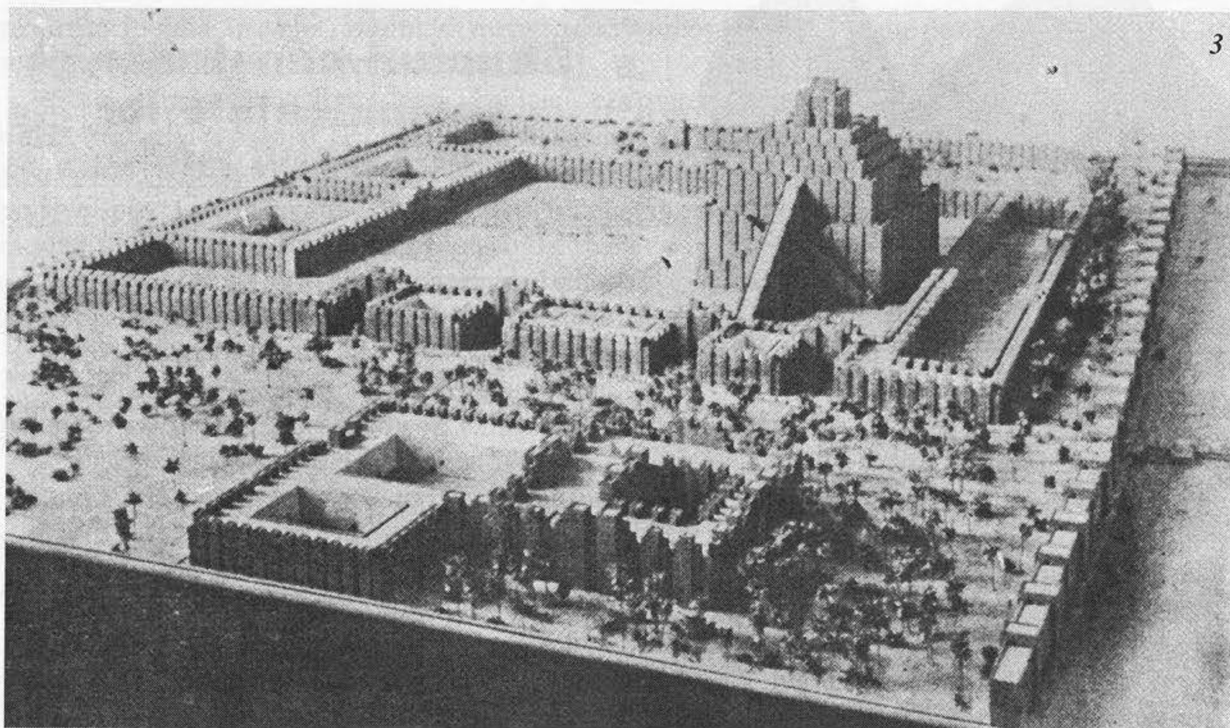
1. Oraşul Babilon din regatul neobabilonian (605-538 î. Ch.), traversat de Eufrat, era înconjurat de centuri de ziduri groase, fortificate, din cărămidă nearsă şi canale. La nord, între râu şi Calea Procesiunilor, se afla palatul lui Nabucodonosor (a). Mai jos, în centrul aşezării, se afla complexul de temple ce domina oraşul (b). De cealaltă parte a Căii Procesiunilor (c) s-au descoperit resturile cartierului de locuinţe Merkes (d) – extrem de modeste comparativ cu palatul.

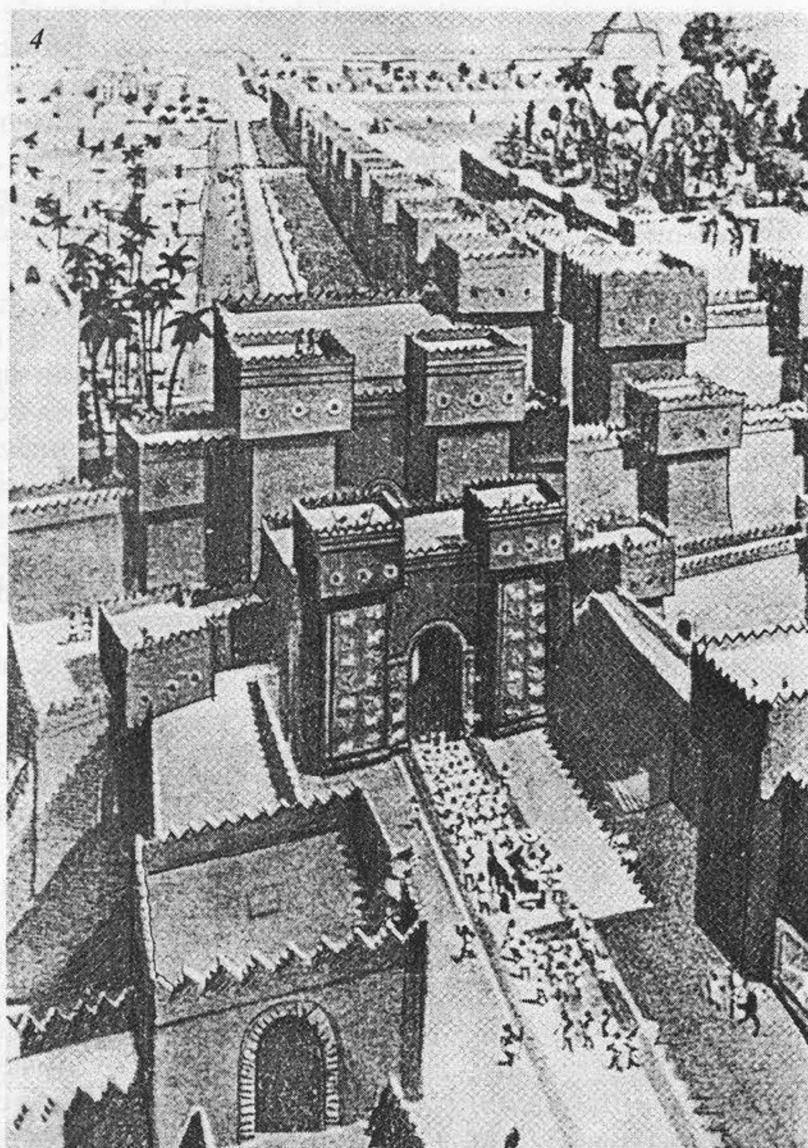
2. Palatul regal al lui Nabucodonosor din Babilon era mărginit pe o latură de Poarta zeiţei Iştar (A), Calea Procesiunilor (B) şi templul lui Ninmah. Palatul ocupa o suprafaţă gigantică - de 330 x 200 de metri şi era ridicat pe o platformă de 30 de metri.
Cele cinci curţi succesive, care asigurau şi iluminarea spaţiilor interioare, erau organizate axial şi aveau cinci funcţii distincte:

- *curtea de onoare (C) cu corpul de gardă,*
- *locuinţele slujitorilor (D),*
- *zona sălii tronului (E),*
- *zona haremului (F) şi*
- *apartamentele regale (G)*

În camerele reprezentative existau mozaicuri colorate.
Grădinile suspendate ale Semiramidei erau o succesiune de terase bine hidroizolate, susţinute de stâlpi imenşi, umpluţi cu pământ pentru arbori. O instalaţie hidraulică pompa continuu apă din Eufrat.

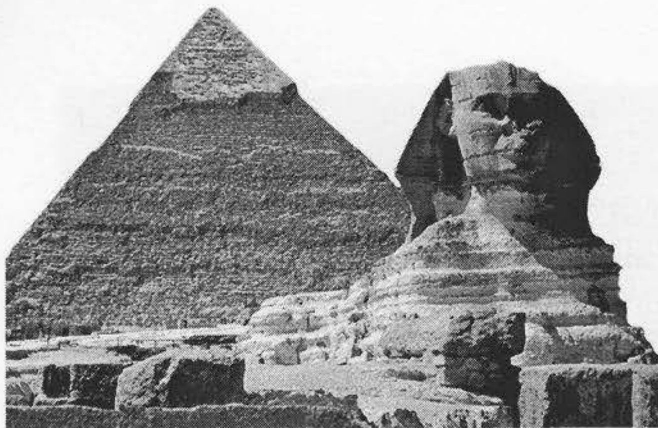

5





3. Sanctuarul Etemenanki din Babilon (605-538 î. Ch.). Reconstituirea ipotetică pune în evidenţă raporturile maselor gigantice de cărămidă nearsă. Unicele efecte plastice în monotonia generală le constituiau ***zigguratul*** *numit ulterior "Turnul lui Babel" şi rezaliturile zidurilor fortificate. Zigguratul era o construcţie independentă din cadrul sanctuarului. Ca toate celelalte, Turnul lui Babel era un volum greoi, supraetajat piramidal – soluţie din care rezultau spaţii interioare strâmte şi întunecate. Baza o constituia un pătrat cu latura de 180 de metri, iar înălţimea sa de 91 de metri (cât un bloc cu mai mult de 30 de etaje) era împărţită pe verticală în doar 7 etaje. Sus se afla o cameră pentru ritualuri sacre.*

4,5. Poarta zeiţei Iştar, prin care se pătrundea pe Calea Procesiunilor, deşi greoaie şi masivă, era înviorată de placajul de ceramică smălţuită viu colorată. (Originalul se află într-un muzeu din Berlin).



Piramida lui Kefren și Sfinxul

Structuri construite și semnificațiile lor în Egiptul Antic

Istoria Egiptului antic a durat 3000 de ani, timp în care aproape nimic nu s-a modificat în existența, mentalitatea și viziunea spațială și plastică a acestui popor destinat autoregenerării în deplin acord cu sine. Această ordine stabilă ce părea veșnică se explică prin invariabilitatea decorului natural și a climei. Soarele, deșertul și Nilul erau singurele evenimente în geografia simplă a Egiptului. De aceea, probabil, arhitectura era de o mare simplitate, ermetism și laconism. Formele plastice sunt astfel pentru noi de o surprinzătoare modernitate.

Arhitectura egipteană este dominată de ideea continuării existenței după moarte, fără însă ca oamenii să-și fi reprezentat lumea de dincolo ca pe ceva întunecat și macabru. Dimpotrivă, urmare a înțelegerii senine a morții ca o continuare firească a vieții, monumentele funerare egiptene – construcții reprezentative pentru acea civilizație – glorificau eternitatea.

Arhitectura egipteană cuprindea puține programe: arhitectura funerară, arhitectura religioasă, locuința și palatul regal. Nu s-au păstrat însă decât două tipuri de construcții, care, în filozofia acestui popor, erau cele mai importante: piramidele și templele – singurele construcții din piatră. Construcția lor a concentrat un efort imens a sute de mii de lucrători. Ei erau antrenați prin voința unei autorități supreme, aceea a *faraonului*, asupra căruia exista un acord general cum că ar fi avut statut divin.

■ **Piramida** a derivat din cea mai veche formă de arhitectură funerară, *mastaba* – o construcție masivă de cărămidă sau de piatră, ridicată deasupra unui mormânt. Acest mormânt, care conținea sarcofagul, se afla la capătul unui puț vertical, săpat adânc în pământ. Exact deasupra mormântului, în interiorul mastabalei, se afla capela. Aici se celebrau rituri, a căror cercetare ne-a relevat filozofia acestui popor, relația sa cu cosmosul.

Din mastaba s-a dezvoltat *piramida în trepte*. Prima construcție de acest fel se datorează unui om genial, pe nume *Imhotep*. El era vizir al regelui Djeser (Zoser), totodată arhitect, inginer, medic și astrolog. Piramida în trepte de la Saqqara este o completare prin suprapunere a unei vechi mastaba. Este prima expresie a unei gândiri inginerești și dovada unui mare curaj.

Din orizontala întinderii deșertului și verticala relațiilor cu zeii a rezultat o perfectă sinteză geometrică și filozofică: *piramida*. Este forma evoluată a piramidei în trepte. Sunt cunoscute astăzi în Egipt 80 de piramide perfecte, dintre care cele mai faimoase sunt cele trei piramide de la Giseh. Acestea nu sunt doar realizări tehnice uimitoare, ci creează și un efect estetic deosebit. Prin integrarea volumelor în peisaj, prin proporțiile lor geometrice, ele exprimă demnitate și distincție, fermitate și mândrie - lipsite de aroganță - dar și o profundă solitudine. Trebuie reținut faptul că această arhitectură reprezentativă nu este rezultatul unor intenții de artisticitate. Efectul lor estetic este însă puternic și ele comunică semnificații existențiale.

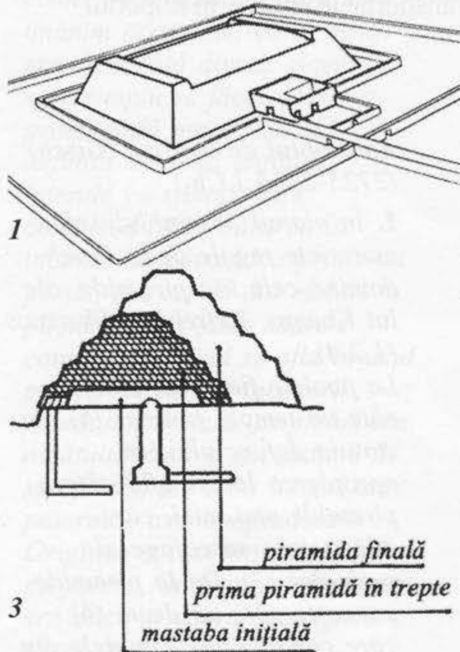
■ **Templul** a fost, alături de "locuința veșnică", principalul program arhitectural al Egiptului antic. Cele mai importante temple au fost construite în timpul Regatului Mediu (2080-1785 î. Ch.). Acestea sunt: 1) *templul reginei Hatshepsut la Deir el Bahri,* 2) *complexele de temple de la Luxor și Karnak,* 3) *templele regelui Ramses al II-lea de la Abu Simbel.*

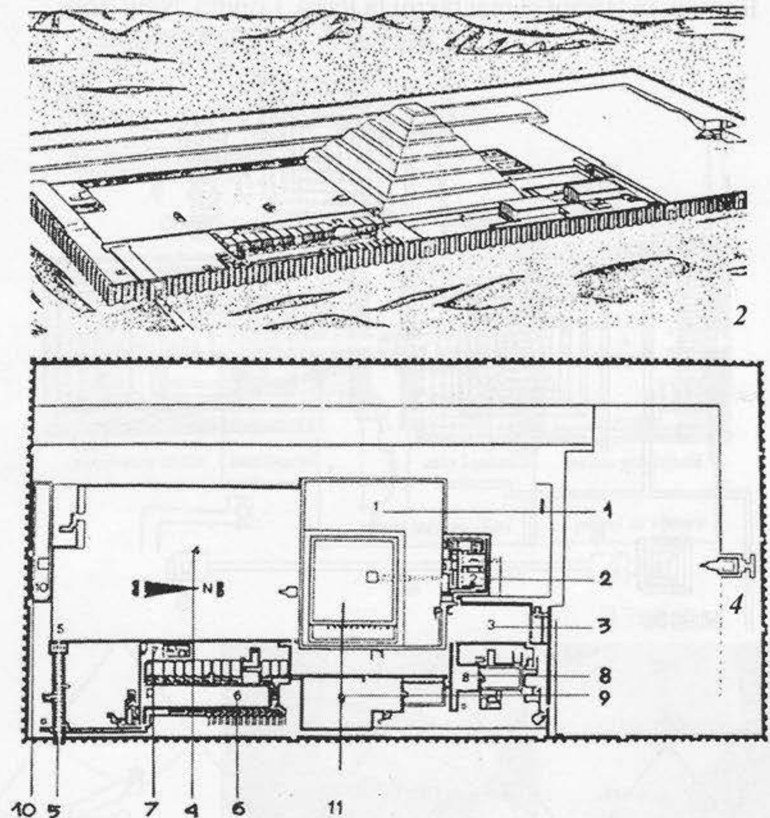
Templul egiptean avea drept origini, se pare, micul templu de cult funerar al faraonilor. Intrarea în templul evoluat era marcată de impunătorii *piloni* de la intrare, care simbolizeazau accesul într-o "lume", alta decât cea din care se venea. Era o lume organizată după modelul mediului egiptean: o oază limitată, organizată de-a lungul unei axe mărginite la capete (Nilul). Astfel, nici mediul construit nu era dinamic, ci era o organizare statică și constantă, o structură etern valabilă.

În principiu, templul era alcătuit din două zone funcționale majore: zona accesibilă publicului și locuința divinității. Publicul pătrundea într-o primă curte mare, în care se aflau statui, altare și capele. Mai puțini oameni, numai "cei puri", aveau dreptul să continue traseul, spre *sălile hipostile*. Pe măsură ce se avansa către sanctuarul divinității, numărul celor cărora le era permis să pătrundă se restrângea,

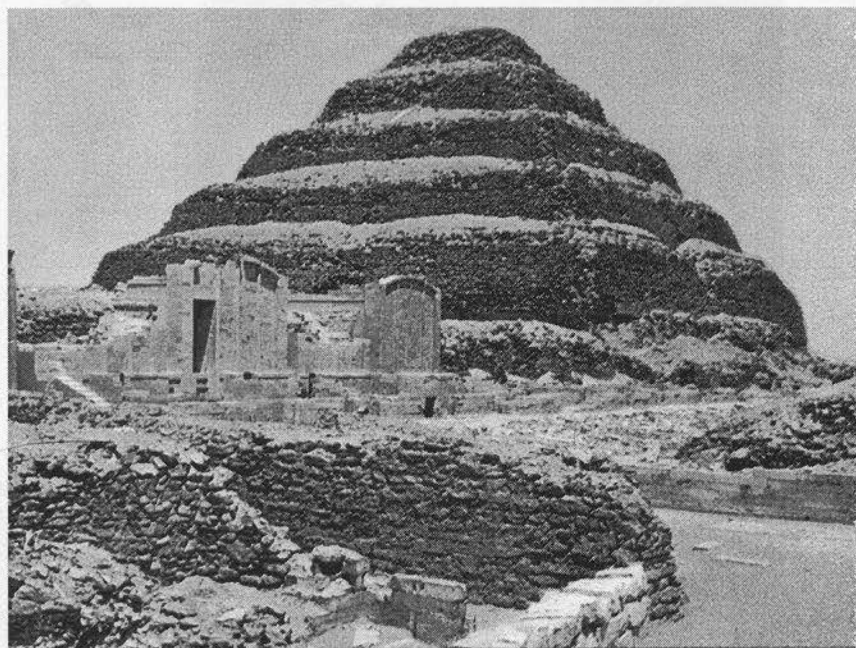
pentru ca în final, în capela zeului, să nu intre decât preotul. Aceste trepte de accesibilitate erau marcate simbolic prin alte rânduri de piloni.

Parcursul simbolic din "casa veşniciei" era reprezentat fizic printr-o succesiune de spaţii din ce în ce mai restrânse. Solul se ridica şi plafonul coboara gradual, aşa încât punctul terminus – *sanctuarul* – era doar o celulă închisă la finalul unei axe. Aceasta se pierdea virtual în spatele unei porţi false gravate în peretele de capăt. Parcursul egiptean nu conduce deci către un spaţiu monumental, ci către un final provizoriu, dincolo de care se afla „continuarea". Pe când arhitectura era minimalistă, plastica detaliilor era de mare varietate, bogăţie şi flexibilitate. Aceste detalii erau arhitecturale, sculpturale sau picturale.



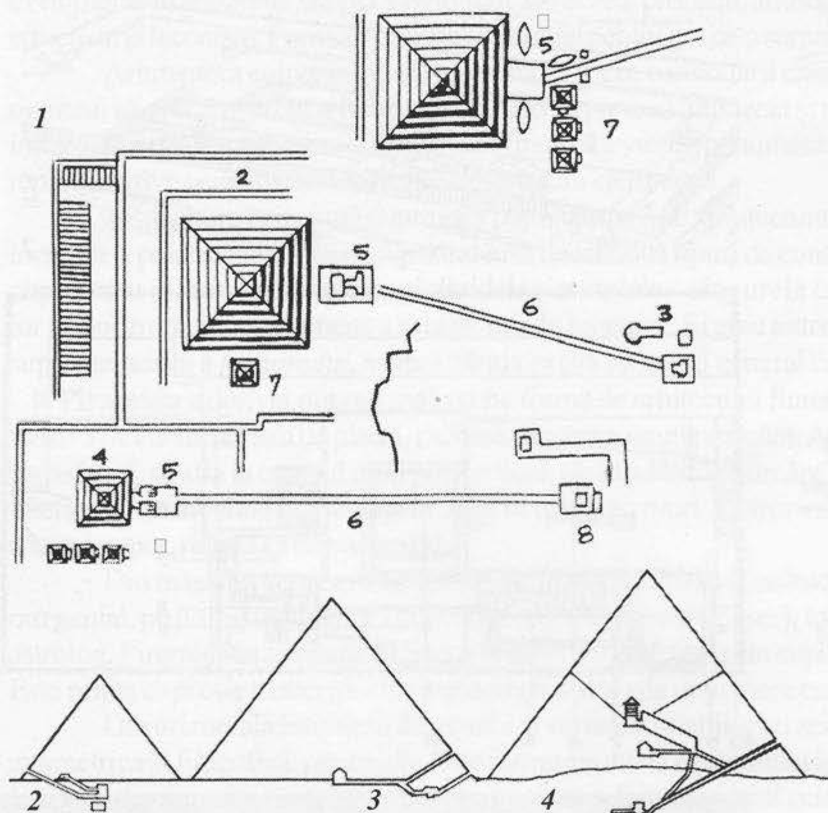


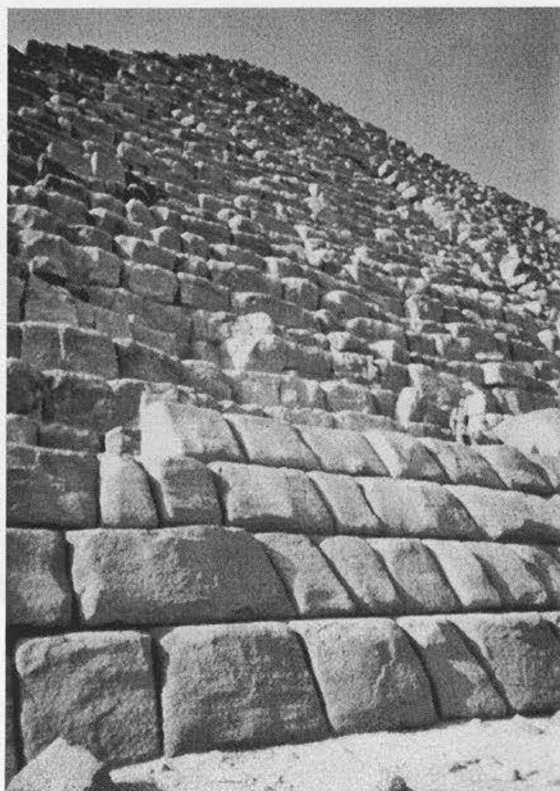
1. Reconstituirea unei construcţii funerare de tip mastaba, din cadrul incintei de la Saqqara. (2723-2563 î.Ch.)
2,4. Reconstituire şi plan ale complexului funerar al regelui Djeser (Zoser), la Saqqara. Este opera arhitectului Imhotep (2778-2723). Într-o incintă dreptunghiulară de 15 hectare, mărginită de ziduri de 10 metri înălţime, se aflau curţi de diverse destinaţii, mărime şi importanţă (1,3,4,6,8,9), altare (7), temple (2), morminte (10, 11), un impresionant portic de acces (5).
3. Secţiune prin piramida în trepte de la Saqqara. Monumentul este o amplificare, în două trepte, a unei mastaba. Forma ultimă are laturile bazei de 109 x 121 metri şi înălţimea de 61 (cât un bloc de peste 20 de etaje). Sub masivul de piatră protector, care este totodată semnal, se află un puţ adânc de 28 de metri, unde se află sarcofagul defunctului, cu toate cele de trebuinţă "vieţii".



■ **Coloana**, o impunătoare formulă plastică, a apărut pentru prima dată în Egipt, legat de arhitectura templelor. De cele mai multe ori, coloanele, predominante la portice și săli hipostile, erau într-un număr mult mai mare decât ar fi fost necesar din punct de vedere static. Acest fapt indică evidente intenții de a exprima simboluri și de a crea efecte emoționale. Sălile hipostile simbolizau, probabil, păduri sacre, prin care treceau procesiuni solemne. Un tip de coloană egipteană are fusul ca un mănunchi de trestii, cu capitele de forma florilor de lotus, papirus sau a frunzelor de palmier. Mai târziu au apărut coloane netede ori cu inscripții hieroglifice.

■ Alt element arhitectural original a fost **obeliscul**. Erau piramide extrem de elansate, din granitul roz de la Assuan, cu vârful aurit. Construcția, transportul și înălțarea lor comportau o specializare. Obeliscurile egiptene i-au impresionat mult pe străini, care le-au transportat la Ninive, în Imperiul Roman, în Bizanț și mai târziu la Paris, Londra, New York.



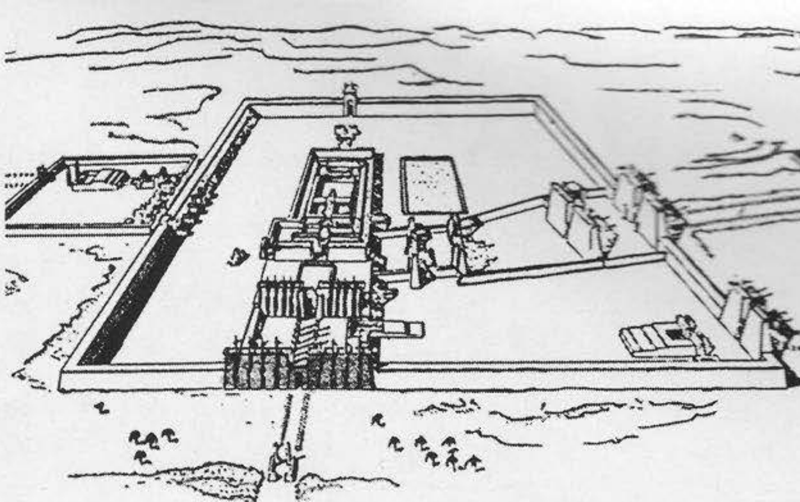


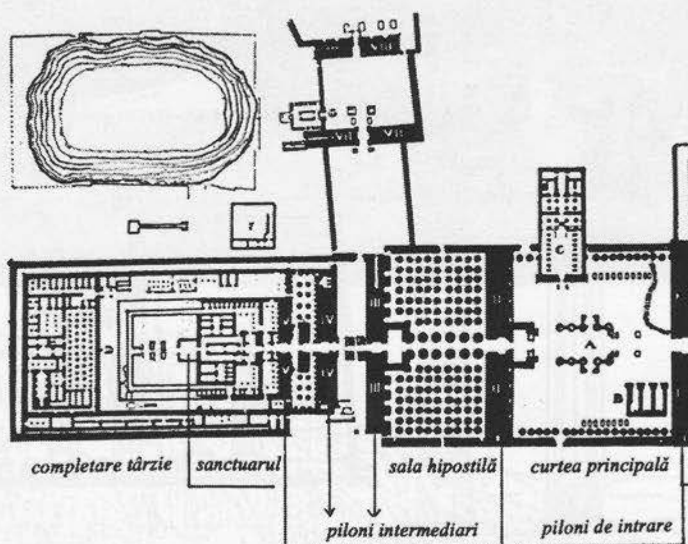
Ansamblul de la Giza (Giseh)
(2723-2563 î.Ch.)

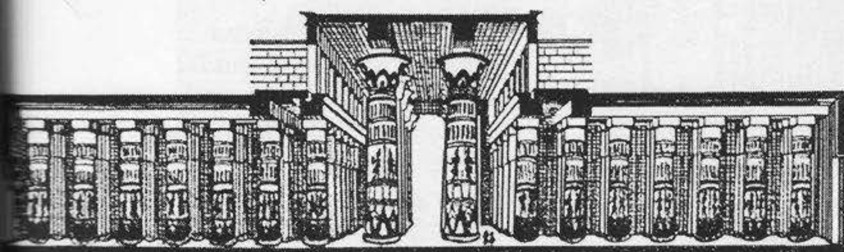
1. În planul ansamblului de morminte regale de la Giseh domină cele trei piramide, ale lui Kheops, Kefren și Mikerinos (1,2,4).
La poalele fiecăreia se află câte un templu funerar (5), cu statuia defunctului. În apropierea lor se află câteva piramide mai mici, care adăpostesc sarcofage ale reginelor (7). De la piramide pornește câte un drum (6), care conduce la "templele din vale" (8). Istoricii mai vechi afirmau că Regele Kefren a pus să se înalțe lângă templul său din vale un maiestuos semnal – Sfinxul – care se pare că-l reprezintă pe rege adorând răsăritul soarelui.
2. Piramida cu numele "Divin este Mikerinos".
3. Piramida cu numele "Mare este Kefren".
4. Piramida cu numele "Orizontul lui Kheops". Baza piramidei ocupă mai mult de 5 hectare. În interior se află un sistem de galerii și coridoare ramificate - unul dintre ele conducând la camera unde se află sarcofagul. Acest spațiu este acoperit cu blocuri de granit. Spațiile libere de deasupra sa aveau probabil și rolul de a reduce presiunea. Împreună cu canalele de ventilație și mai ales cu modul de așezare a celor 2.300.000 de blocuri de calcar, alcătuiesc o uimitoare operă tehnică.

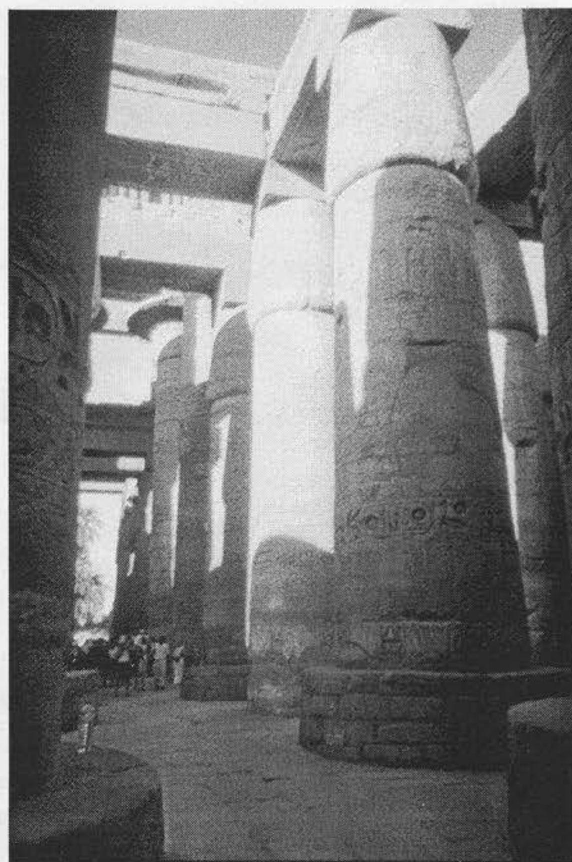
Templul din Karnak.
(1314-1200 î.Ch.)

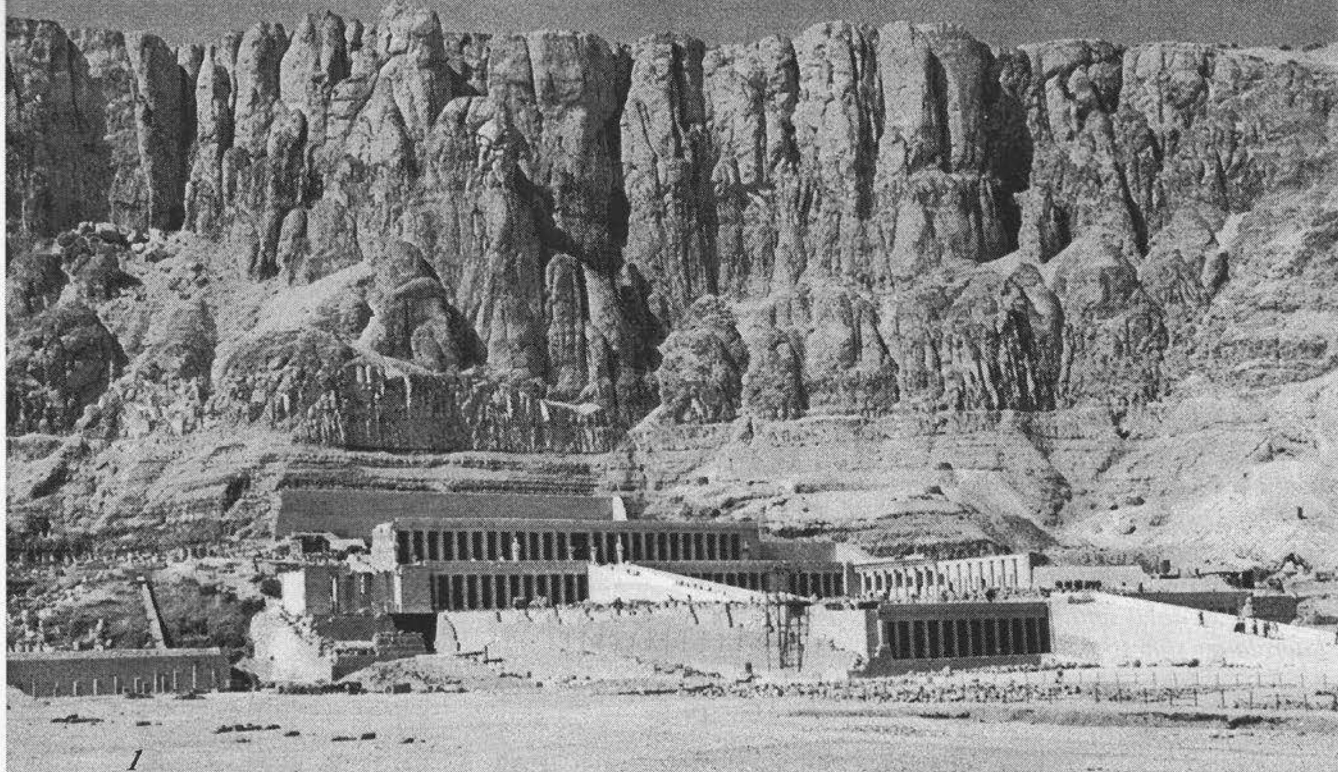
Reconstituire, plan şi secţiune prin sala hipostilă.
Templul era un monument sacru, de mare importanţă în concepţia transcendentală a vechilor egipteni. Era dedicat cultului unui zeu sau unui faraon în viaţă – care îşi comanda templul în baza ideii, unanim acceptate, că el însuşi era de esenţă divină. Accesul spre templu se făcea printr-o promenadă monumentală, definită de două anfilade laterale cu sfincşi, care conducea către intrarea în incintă. Se pătrundea printr-un portal, marcat de doi masivi piloni laterali şi de soarele care, atunci când se afla în axul porţii, marca ora începerii ritualului. Incinta templului era alcătuită dintr-o succesiune de spaţii, dispuse de-a lungul unei puternice axe longitudinale. Originea o constituiau pilonii cu poarta, iar punctul terminus era mica şi obscura încăpere sacră, cu o uşă falsă pe peretele final – semn al trecerii „dincolo". Primul spaţiu era o curte interioară mare, urmată uneori de alte curţi mai mici, la Karnak însă direct de sala hipostilă – primul spaţiu acoperit. Urmau alte curţi şi alte săli hipostile, din ce în ce mai mici atât pe orizontală cât şi pe verticală. Toate aceste spaţii erau despărţite de mereu alte rânduri de piloni, şi ei tot mai mici.
Parcursul are un evident caracter simbolic: drumul vieţii ca o eternă întoarcere la origini.

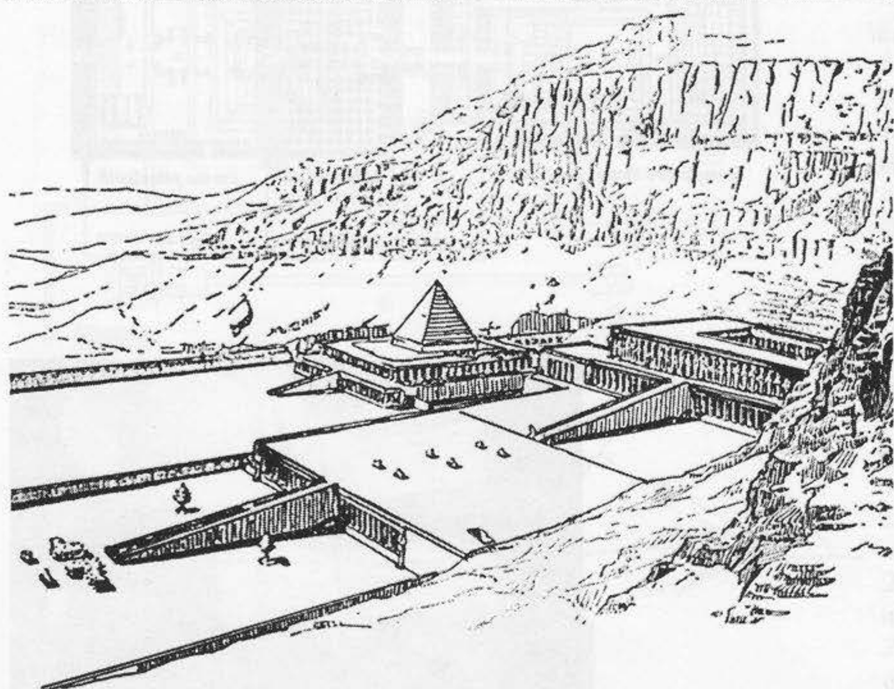


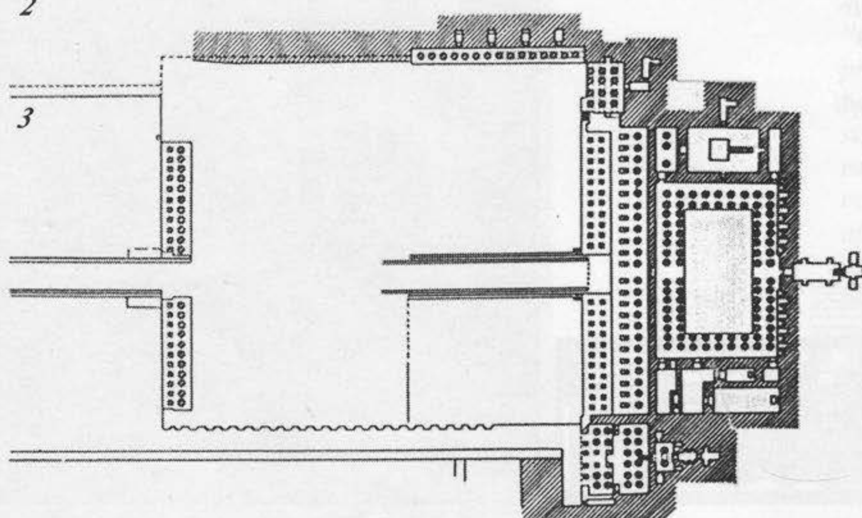







1


2


3

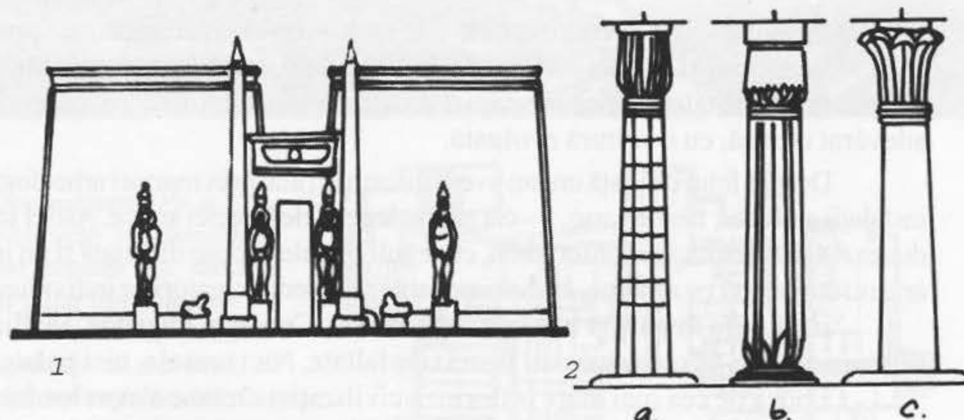
1,2,3. Templul funerar al reginei Hatshepsut la Teba (azi Deir el Bahri) (1511-1480 î.Ch.)
Opera arhitecturală înfăptuită de om este alcătuită dintr-o succesiune de terase şi un sistem ortogonal de colonade, care parcurg un traseu axial longitudinal, pentru a se înfunda în final în stâncă, unde se află mormântul. Construit la mai bine de o mie de ani de la înălţarea piramidelor, este vizibilă o evoluţie în stăpânirea spaţiului. Compoziţia axială se limpezeşte şi devine geometric riguroasă; templul şi parcursul sunt mai bine definite în comparaţie cu ansamblurile de la Giseh şi Saqqara. Arhitect a fost Senmut, om de încredere şi prieten al reginei Hatshepsut. Drept masă protectoare a mormântului şi semnal al locului sacru este acum folosită prestanţa muntelui, în locul unei construcţii umane uriaşe care implica efortul a sute de mii de braţe de muncă timp de zeci de ani.



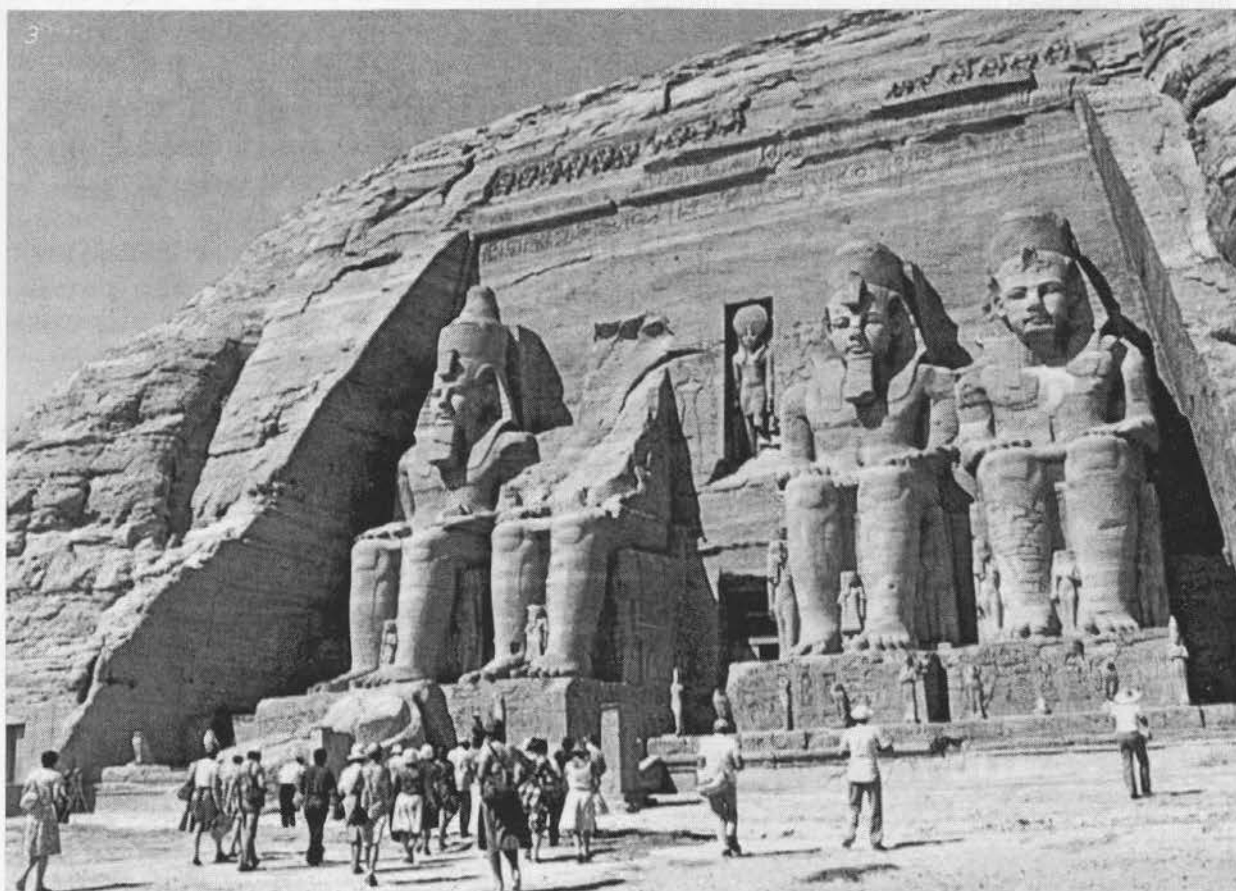
Niciodată în istorie nu a fost atât de abundent întrebuinţată piatra, ca în Egiptul antic. Este un material durabil, care trebuie asociat conceptului de veşnicie. Nu întâmplător a fost ea utilizată la marile structuri funerare şi la temple, căci acestea erau locuri sacre ale eternităţii. Templul era de altfel numit de egipteni "casa veşniciei". În schimb, nu doar locuinţele muritorilor de rând, ci chiar palatele erau construite din cărămidă de argilă uscată la soare, fapt pentru care nu s-a păstrat nici măcar urma unui palat regal.

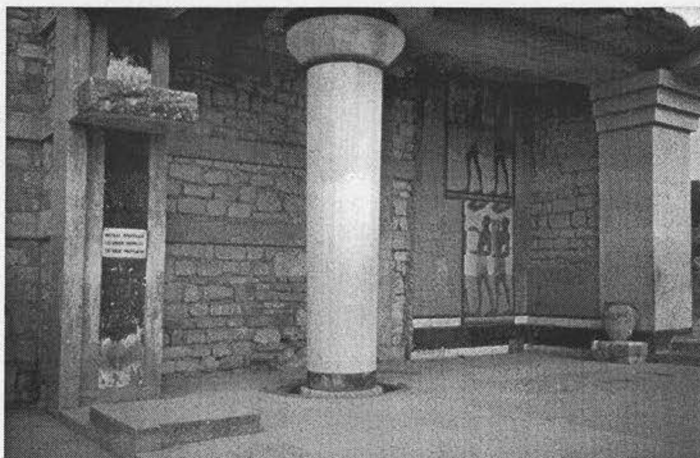
Geografia constantă a Egiptului a inspirat locuitorilor săi securitate existenţială, ceea ce le-a permis un mare grad de abstractizare. Structurile geometrice organizate de-a lungul unei axe (aşa cum Nilul organizează mediul egiptean) constituie primul sistem simbolic al lumii. Interpretarea sa este pentru noi unică şi limpede: o existenţă pământeană şi transpământeană continuă, egală, veşnică, statornică şi senină, precum clima egipteană şi curgerea fluviului.

Acolo, în Egiptul antic, în expresia artistică acestei rânduieli a lucrurilor, se află originile culturii noastre europene.



1. Pilonii de acces în "lumea veşniciei" erau compuşi din două turnuri legate de o poartă.
2. Principalele tipuri de coloane egiptene
a. coloană lotiformă
b. coloană papiriformă
c. coloană palmiformă
3. Templul mare al lui Ramses al II-lea, la Abu Simbel.





Palatul din Cnossos - detaliu

Arhitectură pe relief. Creta

Creta a fost prima insulă din Marea Egee care a fost locuită încă de la începutul neoliticului. Clima bună, protecţia asigurată prin izolarea insulară, navigaţia dezvoltată spre a intra în contact cu alte civilizaţii continentale - de unde au preluat elemente de progres - au creat caracterul special al acestei civilizaţii, de destindere, seninătate şi armonie. În acest climat de securitate, stabilitate politică şi relativă prosperitate economică, s-a născut prima civilizaţie cu adevărat umană, cu o cultură evoluată.

Despre felul de viaţă cretan avem informaţii atât prin martori arheologici - palate, vile, drumuri, instalaţii edilitare, fresce, vase... - cât şi prin legendele Greciei antice. Astfel ştim că societatea cretană ducea o viaţă destinsă şi confortabilă, cu reguli sociale deduse din viaţă şi nu impuse prin dictaturi. Nici arta nu era bazată pe scheme, ci exprima fantezia liberă a creatorilor individuali.

Insula era împărţită în 93 de state-oraşe - Cnossos, Phaistos, Mallia..., legate între ele de drumuri pavate. În oraşe existau şi străzi asfaltate. Nici oraşele, nici palatele, nu erau fortificate.

Epoca de cea mai mare înflorire a civilizaţiei cretane a avut loc între anii 2000-1400 î.Ch. şi este legată în principal de numele regelui Minos, eroul unor mari legende. Această perioadă a rămas în istorie cu numele "Civilizaţia Minoică".

Cretanii au fost – se pare – mari iubitori de viaţă, de natură, de artă, de sport şi spectacole. La toate concursurile de sport, îndemânare şi curaj luau parte, în egală măsură, fete şi băieţi. Femeile reprezentate de fresce sunt graţioase şi cochete, vesele şi cu personalitate. Legate iniţial de ceremoniile religioase, dansul şi muzica aveau o mare importanţă. Cea mai originală creaţie a culturii cretane a fost *teatrul*. De altfel, lângă palatul din Cnossos se află construcţia primului teatru din lume.

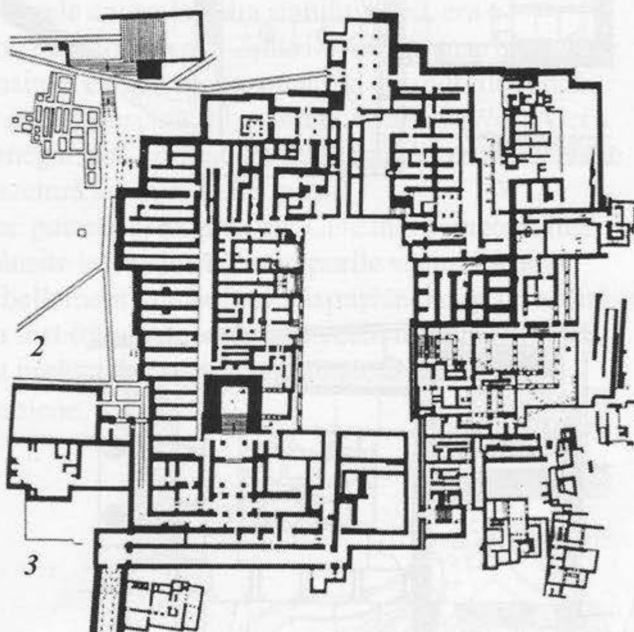
Casele cretanilor erau fie din piatră, fie din cărămidă arsă sau nearsă şi cu schelet de lemn. Încă din secolul 2 î.Ch. erau şi case cu două etaje, iar palatele aveau trei sau patru. Nivelele erau legate de scări interioare. Locuinţele cuprindeau numeroase camere de locuit, bucătării, cămări de alimente şi băi, cu instalaţii sanitare legate la un sistem de alimentare cu apă.

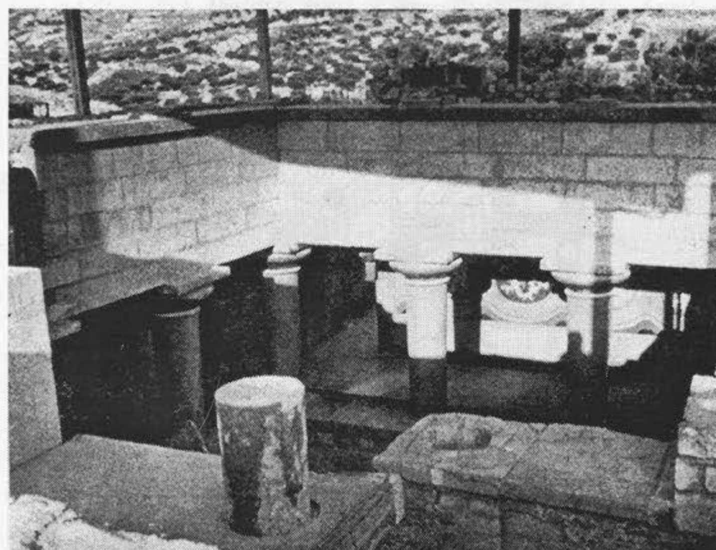
O încăpere mai importantă intra în alcătuirea unei unităţi de tip *megaron*, întâlnit încă din epoca primelor forme de locuire. *Megaronul cretan* cuprindea încăperea, curtea de lumină şi, între ele, un portic – spaţiu de tranzit între interior şi exterior. Aceste spaţii filtrau lumina puternică mediteraneană – procedeu arhitectural care i-a consacrat pe cretani drept primii în lume care au tratat lumina drept element de arhitectură. Curţile interioare, pavate cu piatră, asigurau ventilarea şi iluminarea camerelor, dar constituiau şi o remarcabilă soluţie ambientală.

Indiferent de rangul proprietarilor, locuinţele cretanilor nu erau proiectate conform unor reguli ale esteticii, ci spontan şi absolut liber. Singura preocupare era să răspundă necesităţilor de confort. Celelalte necesităţi, de ordin artistic, erau satisfăcute prin deschiderile către peisaj - prin terase şi loggii şi prin decoraţie - picturi, fresce, obiecte decorative, cu o cromatică veselă şi discretă. Această artă, ca şi arhitectura, nu tindea către monumentalitate şi era practicată la toate nivelele sociale.

În Creta au fost puse temeliile civilizaţiei şi culturii greceşti, iar grecii antici au recunoscut întotdeauna cât şi ce anume datorează cretanilor.



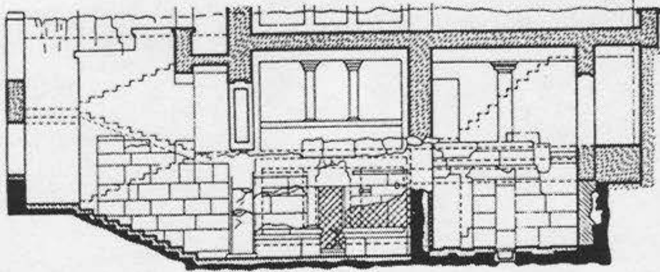


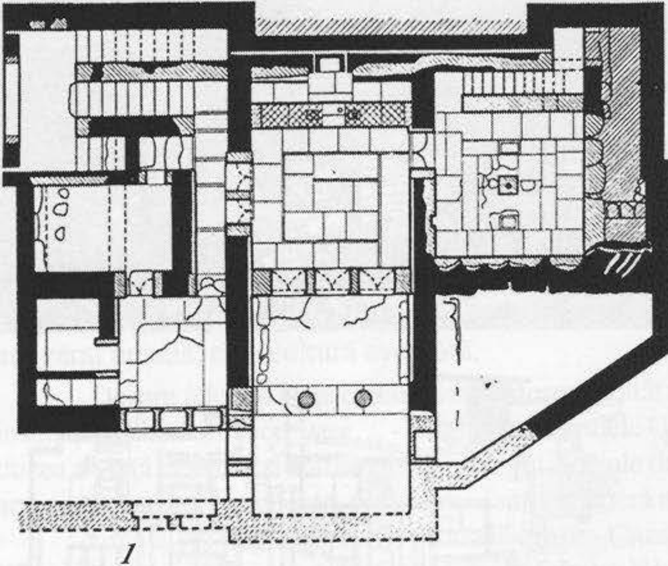


1. Palatul din Cnossos - reconstituire. Pe o colină se aflau câteva construcţii independente, care au fost unificate la un moment dat, dând naştere în final faimosului palat din Cnossos. Era o construcţie amplă, care urmărea panta reliefului şi al cărei scop evident nu era acela de a domina, ci de a asigura confortul locuitorilor săi şi a-i lăsa să se bucure de peisaj. La exterior se afla teatrul – cu gradene în unghi, micul palat şi vila regală. Un portic de 80 de metri lungime conducea la una din intrările importante. Spaţiile principale erau grupate în jurul marii curţi interioare. Pe latura de est, cu patru etaje, se aflau locuinţele regale (în compoziţia cărora se disting unităţi de tip megaron cretan) şi pavilionul pentru oaspeţi. Ele erau dotate cu bazine şi băi, alimentate cu apă din rezervoare şi deversate printr-un sistem de drenare care va mai reapărea abia peste 1500 de ani. Pe latura de vest a curţii se afla sala tronului şi zona sacră, apoi scara spre etaj, unde se aflau săli de recepţie şi săli de consiliu. În rest, existau o mulţime de încăperi ca: ateliere meşteşugăreşti, localul scribilor, arhive, magazii de provizii; apoi existau numeroase coridoare, mici curţi de lumină, scări de serviciu, esplanade pavate cu lespezi. Planul sugerează, în general, o alcătuire fantezistă de încăperi diverse, izvorâtă doar din preocuparea pentru confort şi pitoresc. Ambianţa agreabilă era datorată şi numeroaselor fresce şi picturi de pe pereţi şi coloane, într-o cromatică exuberantă, dar rafinată.

2. Planul palatului

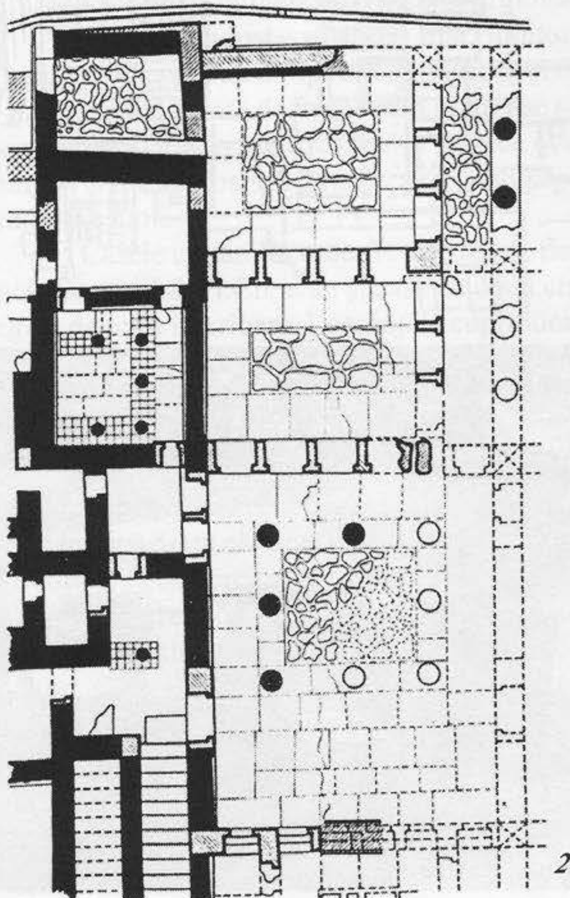
3. Una din numeroasele curţi de lumină, cu porticul aferent; coloanele, viu colorate, sunt subţiate la bază.





1

1. Vila regală
În apropierea palatului din Cnossos se afla, în anii 1400 î.Ch., "vila regală" - un edificiu cu o compoziţie liberă, caracteristică arhitecturii cretane. Era o construcţie pe trei nivele, cu scară interioară. În acest complex rezidenţial aristocratic apare dispoziţia de tip arhaic megaron – dovadă că locuitorii Cretei aveau relaţii strânse cu Mesopotamia şi Egiptul. Structura de tip megaron presupune, între camera de locuit şi curtea interioară, un spaţiu de tranziţie, definit de o colonadă.
2. Micul palat
Construcţia numită "Micul palat" este situată lângă palatul din Cnossos şi datată în jurul anului 1450 î.Ch. Lungul şir de încăperi cu acces din curţile interioare se deschide către un spaţiu exterior prietenos. Prima curte interioară este îmbogăţită cu un peristil (pătratul central format din coloane de piatră). Locuirea, în general, era concepută într-o relaţie permanentă, subtil articulată, cu mediul exterior.
3. Prinţul crinilor
Cea mai importantă construcţie cretană - de altfel şi păstrată - este faimosul palat din Cnossos. Prima construcţie a fost distrusă în 1750 î.Ch., fie de un cutremur, fie de vreun război. Apoi palatul a fost reconstruit, cu o anvergură şi mai impresionantă. Fresca numită "Prinţul crinilor" împodobea un interior al palatului, în timpul aşa numitei "primei etape palatine" (2000-1700 î. Ch.).



2



3



Elemente de arhitectură în Grecia Antică



Fortificații și cupole miceniene (1600-1100 î.Ch.)

Procesul de civilizare a teritoriului Greciei de azi a început odată cu invazia aheilor, către 1600 î.Ch. Aheii erau un popor războinic, care însă, odată instalați în Pelopones și Attica, și-au organizat orașe-state, printre care Sparta, Tirint și Atena. Capitala era la Micene. După șase secole de existență - denumite *perioada miceniană* - cetățile aheilor au fost pe rând distruse la rândul lor, prin alte invazii.

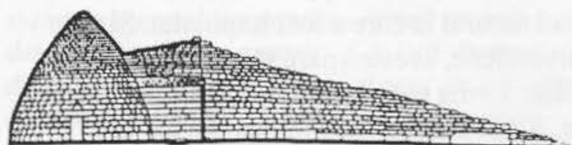
Importante au rămas pentru noi incursiunile războinice ale aheilor în Creta - unde trăia o societate superioară, diferită de cea a aheilor - de unde au importat elemente de civilizație. Ultimul război al aheilor agresori a fost războiul Troiei, o cetate bogată, care a fost asediată timp de 10 ani în scopuri de jaf. De acest eveniment sunt legate legendele frumos povestite de Homer în Iliada, care însă, literaturizând, deformează mult faptele istorice.

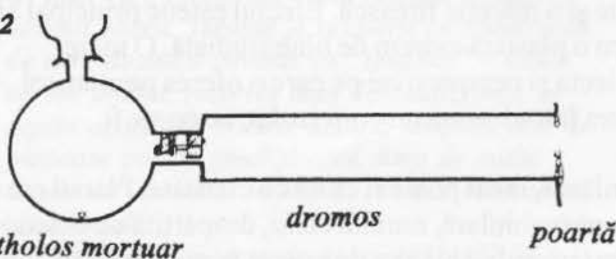
Realizările arhitecturale miceniene au fost *palatul-cetate* și *mormântul boltit*.

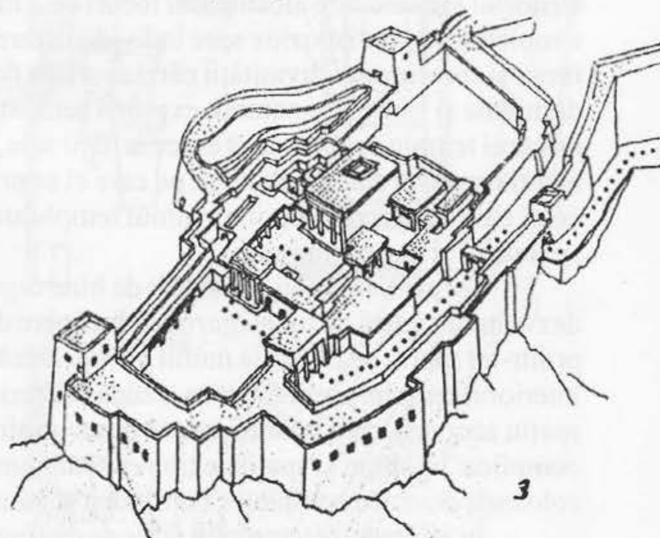
■ **Palatul-cetate** și **fortificațiile lui,** de unde regele controla viața statului aheu, era o construcție mai mică decât cea cretană, în schimb bine fortificată. Zidurile, din imense blocuri de piatră nelegate cu mortar, erau de 6-11 metri grosime, cu galerii, cazemate și drumuri de rondă.

▪ Intrarea în palatul-cetate de la Micene este cunoscută sub numele *Poarta Leilor*. Aici a fost reluat vechiul *sistem trilitic* din arhitectura megalitică, format din două lespezi verticale peste care reazemă o lespede orizontală. Această arhitectură s-a numit ***ciclopică.***

■ **Mormintele** grandioase ale regilor dovedesc puterea și bogăția lor. Cele mai caracteristice arhitecturii miceniene sunt cele de tip *tholos*, folosite intens încă din timpurile vechi. Ele erau acoperite cu o cupolă denumită "falsă" (à encorbellement), cu bolțarii dispuși inelar, și nu radial ca la bolta și cupola reală. Acest sistem de boltire a fost folosit din cele mai vechi timpuri, în mod special în Mesopotamia și Egipt. Sistemul a fost preluat de cretani, în urma legăturilor lor cu aceste civilizații și apoi transmis civilizației miceniene.







1. Poarta Leilor, intrarea în cetatea Micene.
2. Mormântul regal numit "tezaurul lui Atreu" (1500-1400 î.Ch.) este presupus a fi mormânt al lui Agamemnon și al Clitemnestrei. Printr-o poartă masivă din piatră se pătrunde pe un ***dromos,*** *care conduce la* ***tholos****-ul mortuar. Acesta e acoperit cu boltă falsă, numită à encorbellement.*
3. Reconstituire a cetății din Tirint. Se remarcă masivitatea volumelor și atenția acordată fortificațiilor.



Epoca civilizației antice grecești (750-146 î.Ch.)

Civilizația miceniană a apus datorită invaziei dorienilor, coborâți din regiunea sud-dunăreană. Aceștia au stăpânit teritoriul Greciei din secolul 12 până în secolul 8 – perioadă de stagnare numită "epoca obscură". Procesul de evoluție a ceea ce va fi civilizația Greciei antice a început deci din jurul anului 750 î.Ch, cu *perioada arhaică*. Au urmat *perioada clasică* (450-323 î.Ch.) și *perioada elenistică* (323-146 î.Ch.).

O creație a grecilor, unică în lumea antichității, a constituit-o forma de guvernare colectivă numită *democrație*. O expresie a sa este *polis*-ul, care înseamnă "oraș-stat" - o unitate teritorială compusă dintr-un oraș cu pământurile și satele dimprejur, împreună cu locuitorii acestui teritoriu, care alcătuiau o comunitate de origine, interese, tradiții, credințe.

Ca toate așezările, și cele grecești erau, după modul lor de constituire, de două feluri:

1. Orașe apărute *spontan*, care erau cele mai frecvente. Ele s-au născut, de obicei, în apropierea căilor comerciale, a mării, în zone cu teren adecvat și surse de apă apropiate. Configurația lor era organică, cu rețea stradală neregulată, adaptată reliefului. Distribuția era organizată de căile principale - care legau porțile orașului și străzile secundare. Ultimele deserveau cartierele de locuit.
2. Orașele *proiectate,* care indică nivelul atins de gândirea urbanistică. Ele se defineau printr-o rețea trasată geometric, cu străzi ortogonale – sistem urbanistic care se numește *hippodamic*, după numele lui Hippodamus din Milet. Acest urbanism evoluat indică preocupări funcționale ierarhice, căci diversele construcții erau amplasate rațional în cadrul orașului, după caracterul lor.

În ambele cazuri, orașul era organizat de către două nuclee de mare însemnătate:

■ **Acropola**, centrul vieții spirituale, era sanctuarul cetății, întotdeauna situat pe o înălțime. Ea domina vizual orașul, ca semn al valorii sale simbolice: era *temenosul* sacru al așezării, locul de întâlnire al grecilor cu zeii lor, atât de importanți pentru ei. Percepută de la depărtare, masa de temple de pe deal subordonează orașul, care apare ca o grupare omogenă de locuințe modeste.

■ **Templul** – locul unde s-a manifestat geniul plastic al acestei culturi - era programul cu care este spontan asociată arhitectura grecească. Compoziția templului a devenit modelul estetic al Europei pentru cel puțin 2000 de ani. El a fost "casa zeilor", iar grecii au simțit nevoia să le construiască peste tot case, din care niciodată nu vor fi găsite două la fel. Ele respectau doar o unitate conceptuală comună.

Aparent, templele erau amplasate dezordonat în teritoriu. La o privire mai atentă însă, apare evidentă armonizarea fiecărui templu cu mediul natural în care a fost implantat. Și cum teritoriul grecesc este alcătuit din locuri cu o mare diversitate, acestea pare să se fi transmis și templelor, ca predispoziție spre individualizare. În plus, forma templului era adaptată, în același timp, și caracterului divinității căreia i-a fost dedicat. Acest ansamblu, compus din templu, divinitate și cadrul lor natural, exprimă seninătate și o măreție firească. Efectul estetic principal al oricărui templu se datorează exteriorității sale, cu o plastică extrem de bine studiată. O mare atenție era acordată fundalului, pe care el se proiecta și perspectivei pe care o oferea permanent celui care se apropia. Apoi, volumul templului era întotdeauna un corp izolat, ce poate fi „parcurs" și de jur împrejur.

Forma templului a fost atât de bine organizată, încât poate fi citită cu claritate. Planul era o dezvoltare a casei de tip *megaron*: o încăpere dreptunghiulară, numită *cella*, despărțită de exterior printr-un spațiu de tranziție numit *portic*. Dacă exteriorul se bucura de interes pentru reprezentare, interiorul templului era tratat ca o zonă misterioasă. În *cella* se afla statuia zeității. *Porticul* era un spațiu acoperit, cu o latură formată dintr-un șir de coloane. La templele mari, alcătuirea planului se complica: întâlnim și spații de tip *vestibul,* numite *pronaos,* uneori și în spate - *opistodom*, colonada devenea complexă, cuprindea și laturile templului și se dubla.

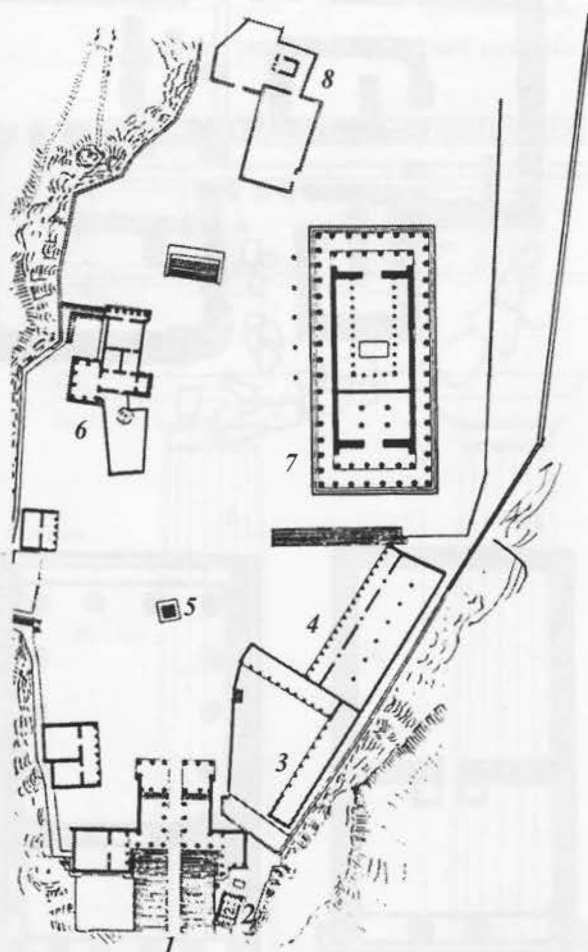
În arhitectura templului antic se disting, după forma coloanei și a antablamentului, trei ordine fundamentale: *doric, ionic* și *corintic*. Ordinul ionic, mai suplu și mai elaborat, s-a dezvoltat după cel doric și a devenit predominant.

■ **Agora** era ansamblul urban caracteristic civilizației grecești *democratice*. Era alcătuită dintr-un *spațiu central deschis* – destinat întâlnirilor dintre cetățenii *polis*-ului și *construcții perimetrale* – în general clădiri cu funcții civice. Printre ele importantă era *stoa* – o clădire lungă cu un portic generos.

ACROPOLA ATENEI

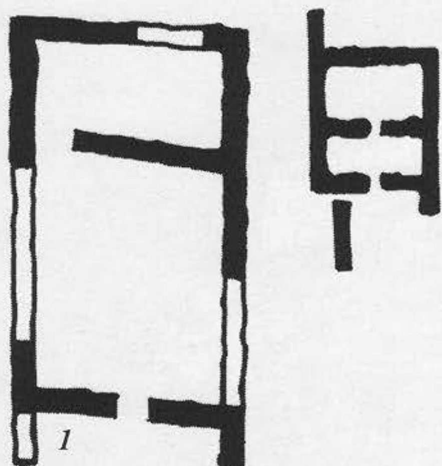
Conform legendei, cetatea grecească Atena a luat naştere ca urmare a unui acord dintre Apollo şi furiile - care reprezentau o natură arhaică potrivnică - acord ce stabilea o nouă ordine de viaţă, paşnică şi armonioasă. Noul statut existenţial presupunea reguli sociale democratice pe de o parte, şi relaţii destinse cu divinitatea de cealaltă parte. Locul de întâlnire al grecilor atenieni cu zeii lor era Acropola – un deal care creşte din vasta câmpie Attică, devenit sacru. Terasat şi acoperit cu construcţii de cult, dealul a devenit un "temenos" - adică un loc limitat, rezervat unei destinaţii. Aici, în deplin acord cu natura, se află templele atât de preţioase pentru greci şi care, timp de multe secole au constituit modelele estetice ale culturii occidentale.

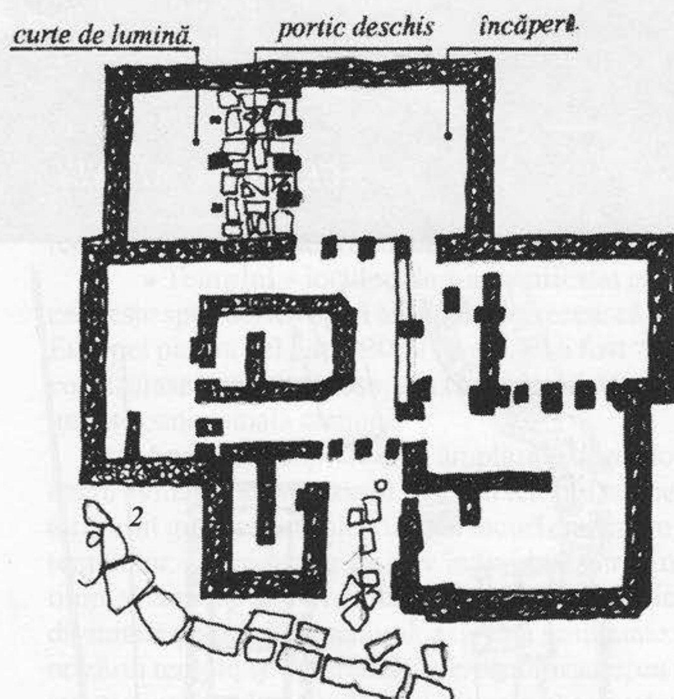
1. *Propileele - poarta de acces (437-431 î.Ch.);*
2. *Micul templu al zeiţei Nike Apteros, stil ionic;*
3. *Curtea zeiţei Artemis;*
4. *Calcoteca;*
5. *Soclul presupus a fi fost al statuii din bronz a Athenei Promachos, de nouă metri înălţime, sculptată de Phidias;*
6. *Erechteieonul (421-406 î.Ch.), stil ionic;*
7. *Parthenonul (448-423 î.Ch.), stil doric;*
8. *Curtea zeului Polieus*

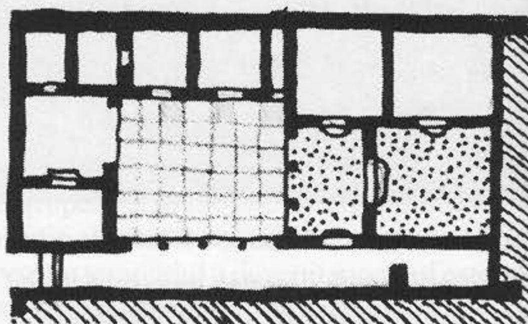


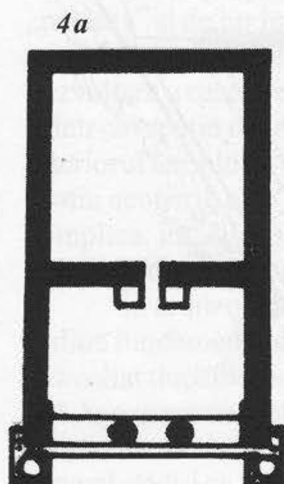
Evoluția arhetipului megaron

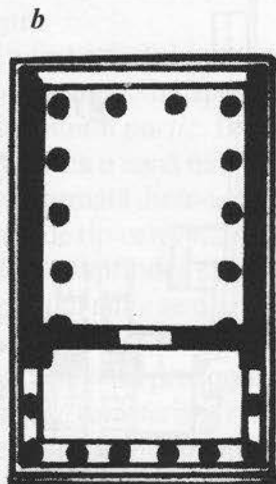
1. Ierihon. Construcție de tip ***megaron*** *aflată și la Ierihon (Jericho). Un portic între două ante este urmat de două încăperi, ultima fiind încălzită de o vatră.*
2. Mallia. Locuință cretană. Este marcat megaronul cu portic deschis și curte de lumină.
3. Priene, sec. II. î.Ch. Locuință care conținea drept nucleu central un spațiu de tip megaron.
4. Tipologia templelor grecești, cu originea în arhetipul megaron.
După pteroma (anfiladă de coloane ce formează un portic) distingem următoarele tipuri:
a. pteroma in antis (colonadă scurtă, reluare de la megaronul arhaic)
b. pteroma prostil (portic în fațada principală)
c. pteroma amfiprostil (portic pe fațadele scurte)
d. peripter (portic împrejurul clădirii).

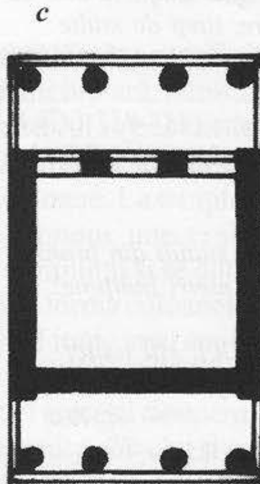


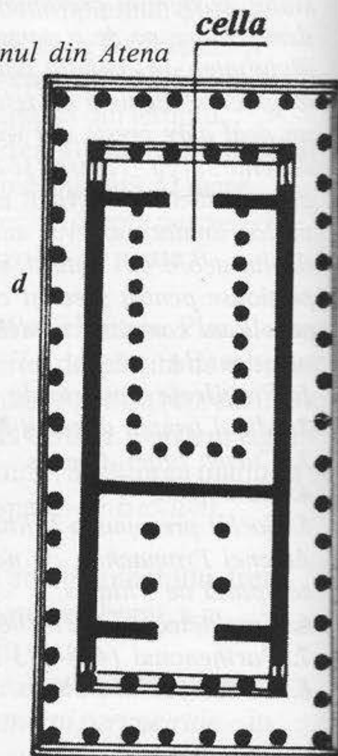






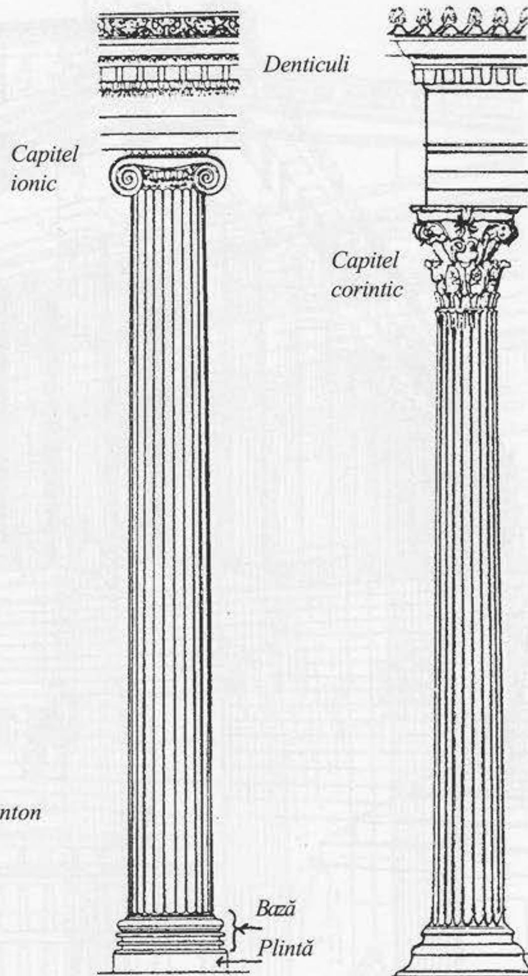


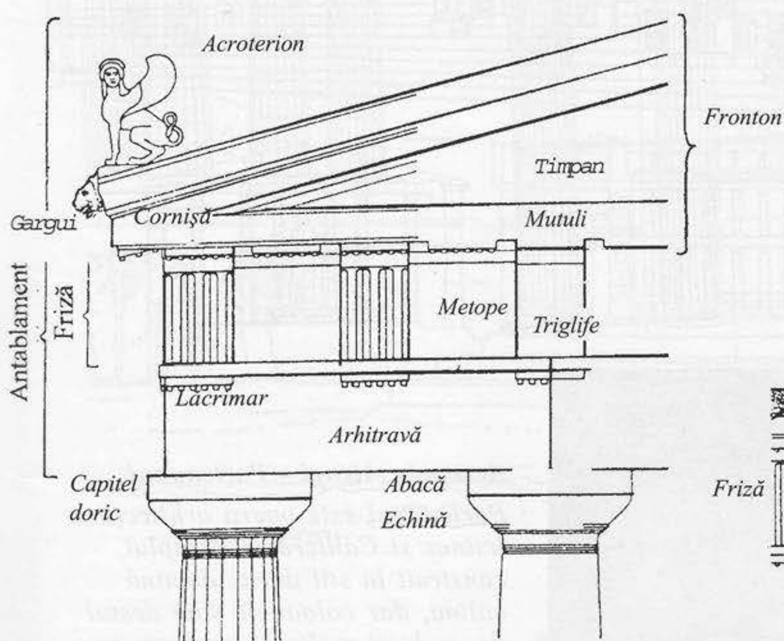


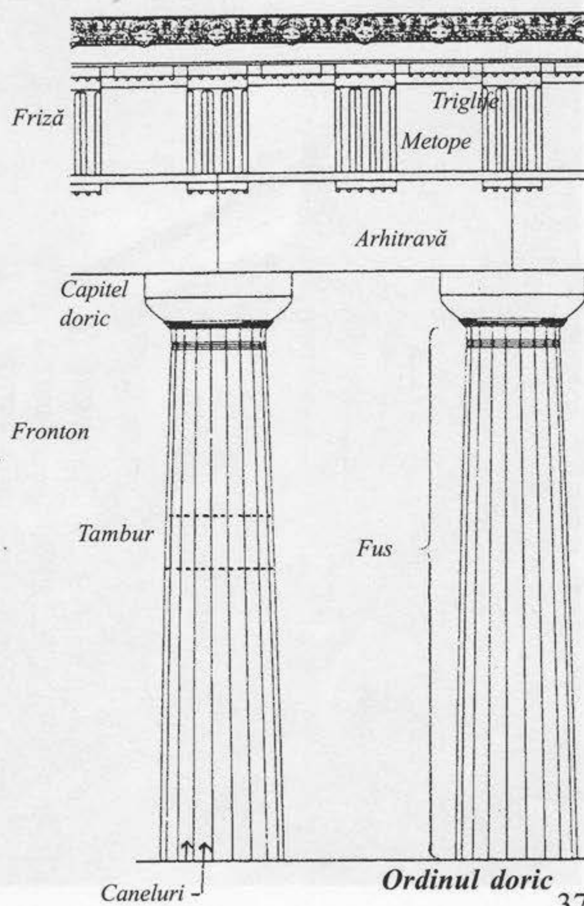


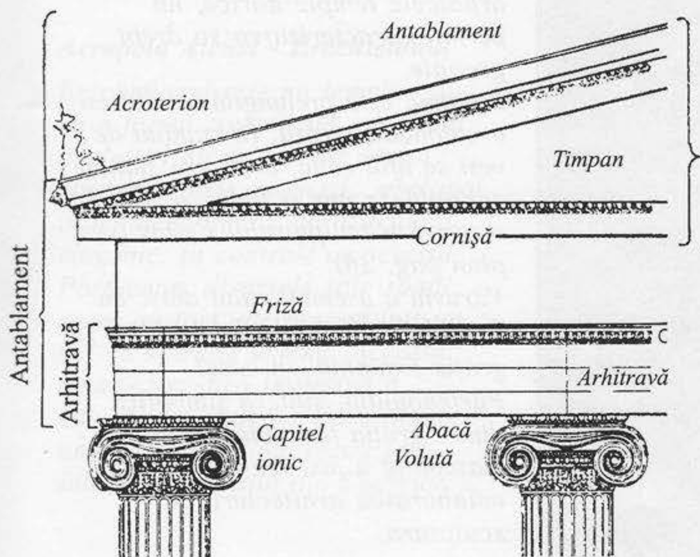


Ordinele în arhitectura clasică grecească











Acropola Atenei - Partenonul

Partenonul este opera arhitecţilor Ictinos şi Callicrates. Templul, construit în stil doric, domină colina, dar coloanele sale destul de suple şi zvelte comparativ cu arhaicele temple dorice, nu permit caracterizarea sa drept greoaie.

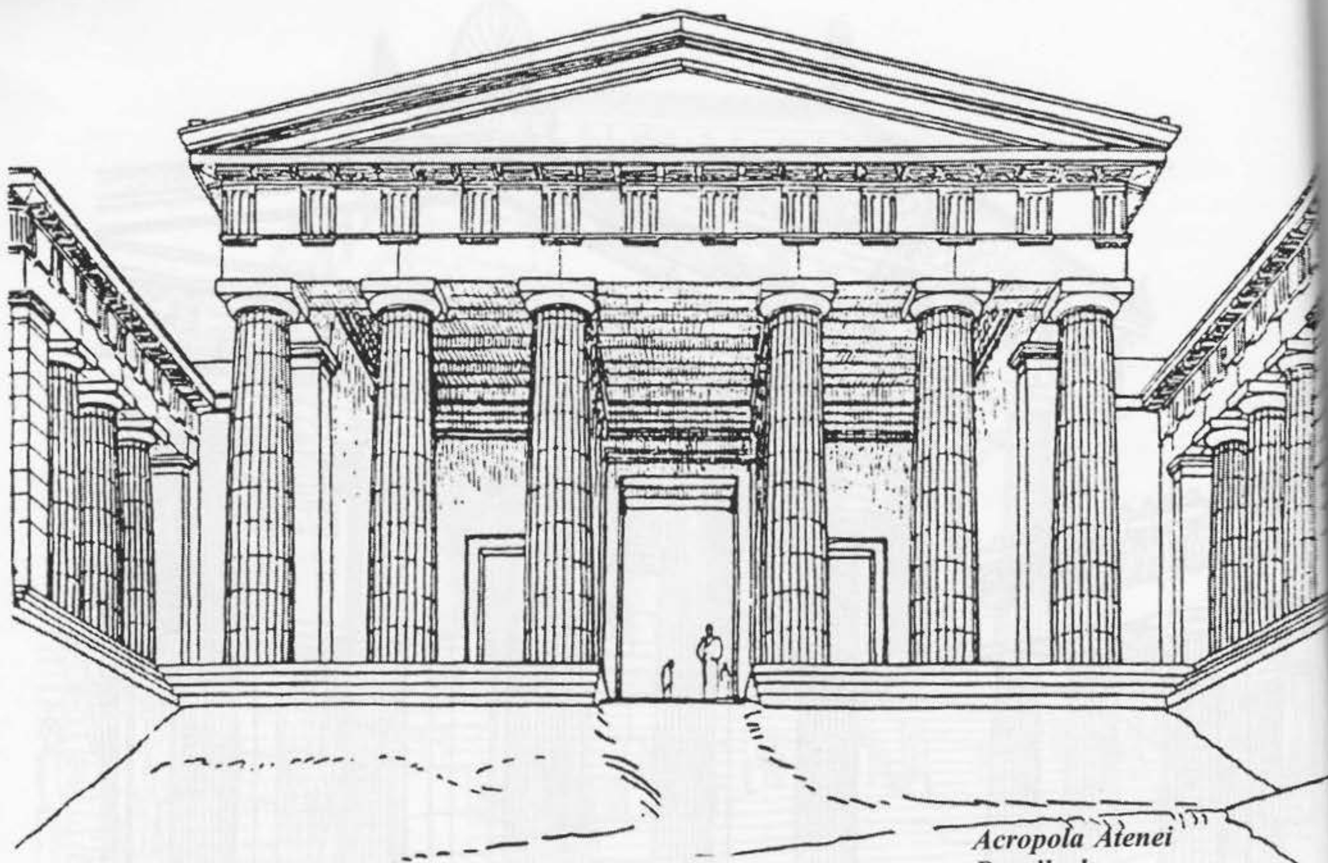
Pteroma este prelungită lateral cu o colonadă prostil. În capătul de vest se află cella, unde era statuia colosală, în aur şi fildeş, a Atenei – operă a sculptorului Fidias (vezi plan pag. 36).

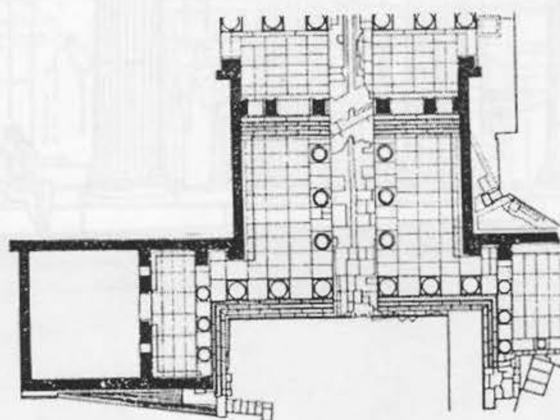
Vitruviu a asemuit stilul doric cu forţa masculină şi stilul ionic cu graţia feminină. În cazul Partenonului, sinteza simbolică dintre graţia feminină şi forţa masculină a fost realizată prin colaborarea arhitecturii cu sculptura.

Acropola Atenei - Erechteionul

Erechteionul este un templu ionic cu o formă complicată, ale cărei înţelesuri nu au fost pe deplin elucidate; este asimetric, eşalonat în manieră liberă, cu articulaţii elegante. În contrast cu severul Parthenon, diversele sale spaţii sacre au fost interpretate într-un stil cu vibraţie umană. Această creaţie artistică inventivă a culminat cu Loggia Cariatidelor, unde coloanele ionice au fost înlocuite cu statui ale Chorelor.









Acropola Atenei
Propileele

Propileele, lăsate neterminate în 431 î.Ch. de arhitectul Mnesikles, reprezintă poarta de acces în temenos-ul sacru de pe Acropola. Este un monument în stil doric. Față de modestele portaluri cu aspect de templu, tradiționale în Grecia de până atunci, Propileele au constituit o abordare spațial-volumetrică complexă. Această construcție impunătoare cu rol de poartă, a însemnat o ruptură și un salt plastic semnificativ. Construcția este compusă din două volume laterale și dintr-un volum principal, cu o dublă colonadă interioară care conduce către incintă. Spațiul deschis pe care îl creează aceste două aripi ce avansează de-o parte și de alta a pantei, invită și el. Astfel, scenografia alcătuită dintr-un ecran frontal permisiv, cu coloane dorice, și din două brațe deschise, este percepută de vizitatorul în ascensiune ca o invitație și constituie un act pregătitor.



Alte programe de arhitectură din Grecia antică erau:

■ **Sanctuarul**, care nu era întotdeauna o acropolă şi putea fi chiar de o complexitate mai mare. Astfel erau cele panelenice din Delphi si Epidaur, construite departe de oraş.

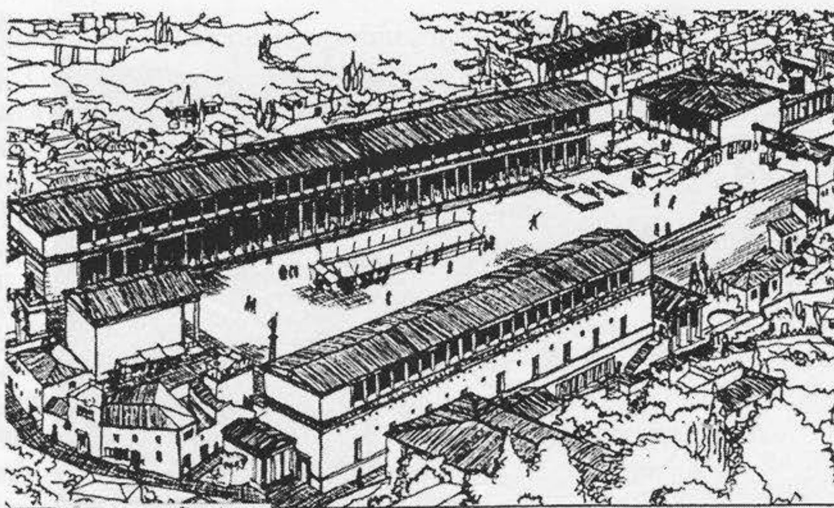
■ **Teatrul**, în forma apropiată de cea de azi, a fost creaţia lumii greceşti. Datorită unui conţinut iniţial religios, era amplasat uneori în cadrul sanctuarelor. Teatrele erau construcţii neacoperite, care foloseau peisajul natural ca fundal al scenei. Legătura grecilor cu natura era dovedită şi de utilizarea reliefului natural pentru amplasarea gradenelor direct pe terenul în pantă.

■ **Locuinţa** domina arhitectura greacă doar pe considerente cantitative. Ea nu e relevantă prin calităţi estetice ori tehnice performante, ci pentru că ne permite să decriptăm modul de viaţă, mentalităţile şi relaţiile dintre oameni.

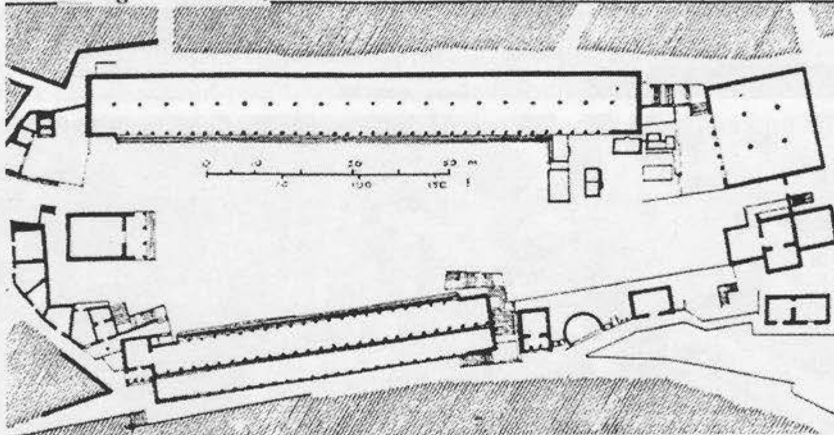
Arhitectura grecilor, realizată în decursul a 2500 de ani, a determinat cursul arhitecturii europene. Acest fapt ne invită să le apreciem creaţia cu o atenţie specială.

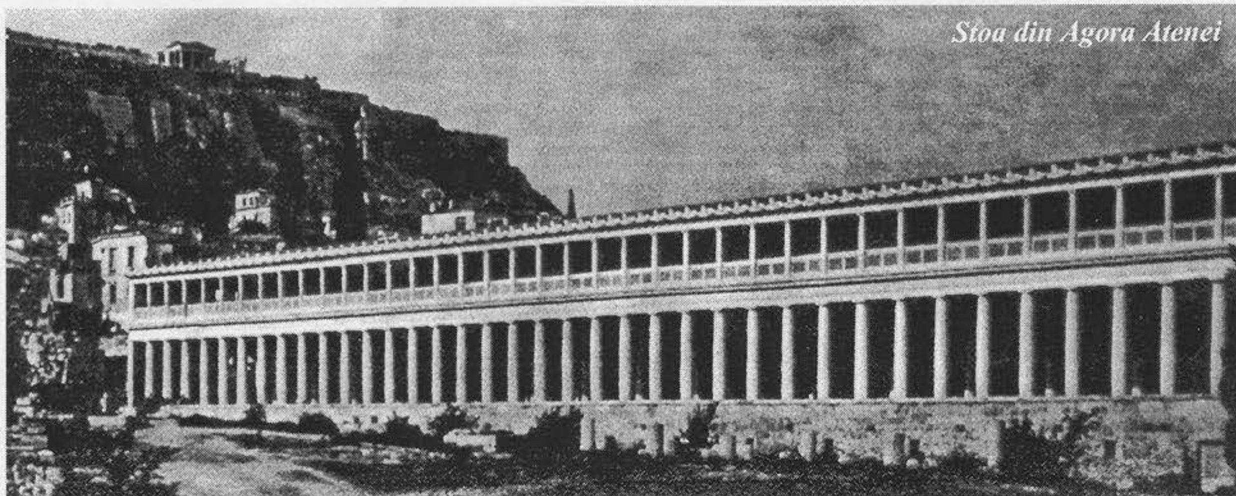
Agora

Agora era piaţa publică a ***polis****-ului (oraşului), un ansamblu urban caracteristic civilizaţiei greceşti. Era centrul vieţii civice, în care locuitorii se adunau pentru a dezbate probleme de interes comun: chestiuni politice şi legislative; aici aveau loc întâlnirile periodice ale cetăţenilor – adunarea poporului. Ulterior, acestora li s-au adăugat funcţii comerciale, religioase şi de divertisment. Agora este simbolul democraţiei, născută în antichitate în polis-ul grecesc. Funcţia civică - dominantă, se desfăşura în spaţiul liber al pieţei. În jur erau dispuse principalele instituţii politice. Specifică agorei este construcţia numită* ***stoa*** *– un portic acoperit, cu coloanele către piaţă. Era un spaţiu destinat promenadei şi discuţiilor între cetăţeni. Mai târziu, în unele stoa au apărut mici prăvălii.*

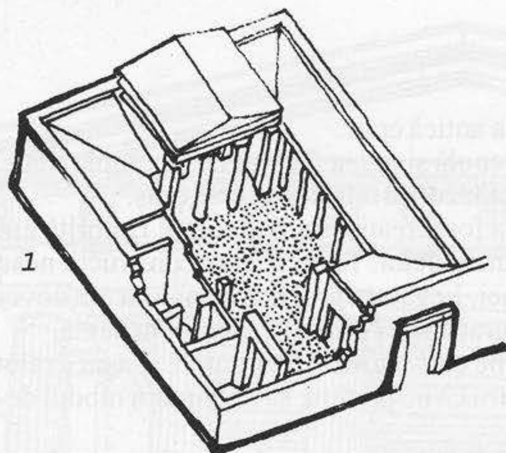


Agora din Assos,





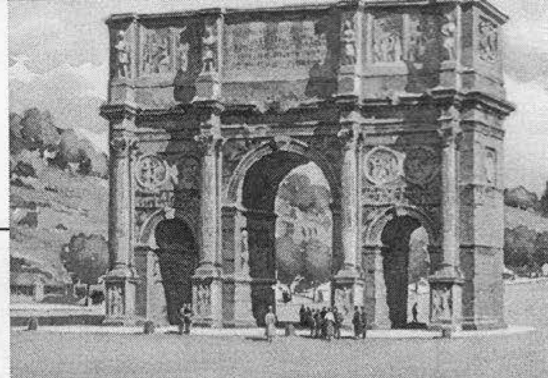
Stoa din Agora Atenei





1. Locuință la Priene, sec. 2 î.Ch.
2. Teatrul din Epidaur, 350 î.Ch.
3. Sanctuarul lui Apollo din Delphi, sec. 6 î.Ch.

Versantul sudic, abrupt, stâncos, vibrat de umbre și lumini necruțătoare, al muntelui Parnas, a fost dintotdeauna onorat de greci ca un centru al lumii. Acolo, în fața unei peșteri, preoteasa Pythia cădea în transă și pronunța oracole. Eschil ne povestea cum apoi, Apollo a înfrânt forțele iraționale malefice, după care și-a stabilit resedința chiar pe locul sanctuarului păgân. De-acum încolo, grecii și natura s-au reconciliat pentru totdeauna.
Temenos-ul sacru de la Delphi era străbătut de o cale ascendentă în zigzag, bordată din loc în loc de tezaurele cetăților. Dominanta ansamblului o constituia templul lui Apollo, iar punctul terminus era teatrul.
Parcursul Căii Sacre oferă privirii imăgini diverse, din ce în ce mai cuprinzătoare. În final, teatrul ne apare ca un tron de unde orice exces a fost exorcizat și unde domnește o mare tandrețe.



Tehnici, materiale şi spaţiul interior în Roma Antică

Ultima mare civilizaţie a antichităţii a fost cea romană. Ea a durat 12 secole, în care a parcurs o evoluţie spectaculoasă, de la stadiul de comunitate cu relaţii gentilice, până la cel mai mare şi mai puternic imperiu, pentru ca în final să decadă la nivelul unui oraş de provincie.

Etapizarea consacrată a acestei evoluţii cuprinde trei mari epoci: *perioada monarhică* (754 - 509 î.Ch.); *perioada republicii aristocratice* (509 - 31 î.Ch.); *perioada imperiului roman* (31 î.Ch. - 476 d.Ch.).

Mai mult decât în restul lumii vechi mediteraneene, arhitectura a fost pentru romani principala artă. Spre deosebire de Grecia antică, care este asociată cu un tip anume de edificiu caracteristic - templul, Roma antică a introdus o multitudine de programe de arhitectură inedite, materializate în edificii grandioase: *termele, bazilica, amfiteatrul, circul, arcul de triumf* şi un ansamblu urban: *forul roman*. Toate aceste obiecte de arhitectură, oricât de diferite între ele, au anumite trăsături comune, care ilustrează o concepţie spaţială unitară, originală:

- organizarea în plan a compoziţiilor era *axială* şi *centrată,* având un centru la intersecţia a două axe perpendiculare, acestea din urmă de ponderi egale sau inegale;
- spaţiul interior avea o importanţă deosebită, spre deosebire de lumea greacă, unde domina plastica exterioară. Se poate spune că romanii au descoperit *spaţiul interior*. Pentru a crea grandioase spaţii interioare, ei au utilizat sisteme noi de acoperire - *bolţi şi cupole*, cu tehnica bolţarilor moştenită de la etrusci, dar pe care au perfecţionat-o şi au pus-o în valoare în mod genial, precum şi un nou material de construcţie, inventat de ei: *betonul roman* (*opus cementium*) – un conglomerat artificial turnat în cofraje, compus din pietriş, nisip, materii vulcanice şi un liant.
- tot în contrast cu lumea grecească, romanii erau citadini înnăscuţi. Ei erau mai puţin sensibili la locurile naturale, pe care le organizau cu rigurozitate prin construcţiile lor: oraşe noi, drumuri, poduri, apeducte, viaducte etc. În schimb, acordau o atenţie deosebită integrării construcţiilor în cadrul urban. Acest lucru este evident în cazul tuturor programelor de arhitectură - o arhitectură de esenţă *urbană*.

Simplificând lucrurile, am putea spune că dacă grecii erau artişti, romanii erau destoinici ingineri; dar ingineri cu o mare personalitate estetică.

■ **Urbanismul** şi **amenajarea teritorială** au fost în Roma antică adevărate ştiinţe, care s-au dezvoltat în paralel cu însăşi practica lor. Preocupaţi de o judicioasă organizare a teritoriului, romanii au avut sub control o reţea raţională de oraşe, cu bune legături între ele. În cadrul aşezărilor, existau principii clare de repartizare a obiectivelor arhitecturale. Aceste principii erau cel mai consecvent puse în practică în cadrul oraşelor noi, înfiinţate pe baza unui proiect. Primul gest care se făcea atunci pe terenul natural era trasarea a două axe, numite *cardo* şi *decumanus,* orientate după punctele cardinale. Ele urmau să fie arterele principale ale oraşului. Acest mod de abordare reflectă înclinaţia către o anume concepţie spaţială - cea geometrică ortogonală. Fiecare construcţie sau zonă a oraşului urma să se raporteze la acest sistem de axe de coordonate şi la centrul astfel definit.

■ **Forul** este programul principal al arhitecturii romane - nu întâmplător tocmai un program urbanistic. Această importantă creaţie romană era locul unde constructorii şi arhitecţii s-au întrecut în capacitate creatoare.

Forul era un spaţiu urban deschis, amplasat în zona centrală, de obicei chiar la intersecţia dintre *cardo* şi *decumanus* şi constituia centrul vieţii politice, religioase şi comerciale a oraşului. Era, la fel ca *agora*, un loc al contactelor dintre oameni, numai că aici ponderea o deţineau instituţiile oficiale. Într-un forum roman se aflau construcţiile publice cele mai importante ca: *templul* principal şi *bazilica* unde aveau loc judecăţi, adunări, tranzacţii comerciale, decizii de construcţii. Un forum complex mai cuprindea alte temple şi sanctuare, spaţii comerciale, construcţii administrative, biblioteci, de asemenea statui, obeliscuri, arcuri de triumf, tribune pentru oratori, columne etc.

Sisteme de acoperire în Roma antică: arce şi bolţi

1. Cea mai importantă inovaţie constructivă a civilizaţiei etrusce a fost arcul cu bolţari radiali. În imagine Porta Marzia din Perugia.

2. Procedee de acoperire caracteristice arhitecturii romane sunt:

a. bolta cilindrică;

b. şarpanta (peste structură spaţială de tip bazilical);

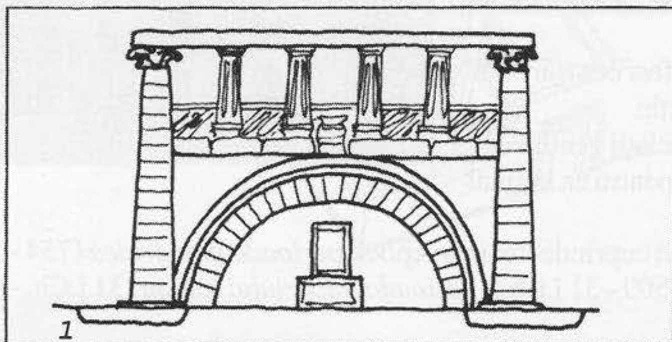
c. bolta intersectată cu muchii ieşite;

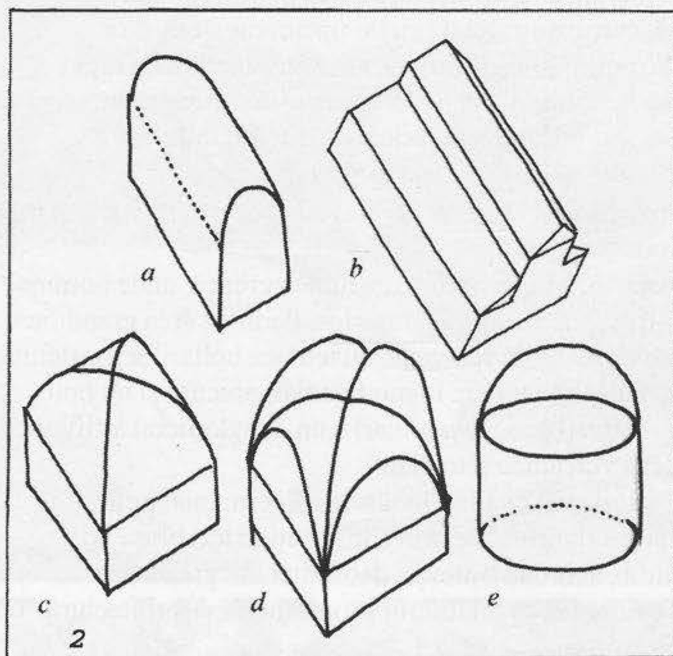
d. bolta intersectată cu muchii intrate;

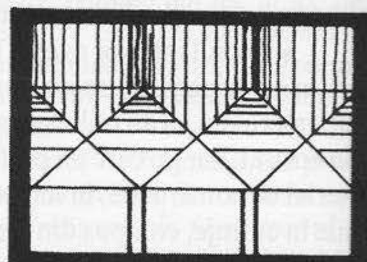
e. cupola.

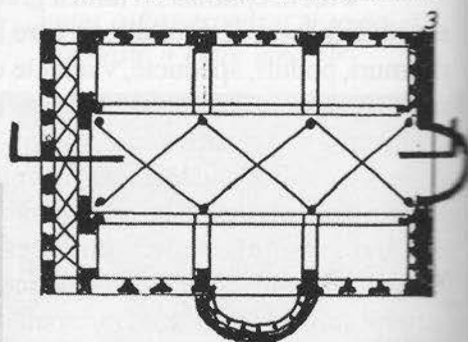
3. Secţiune transversală şi planul bolţilor la Bazilica lui Maxentiu, Roma.

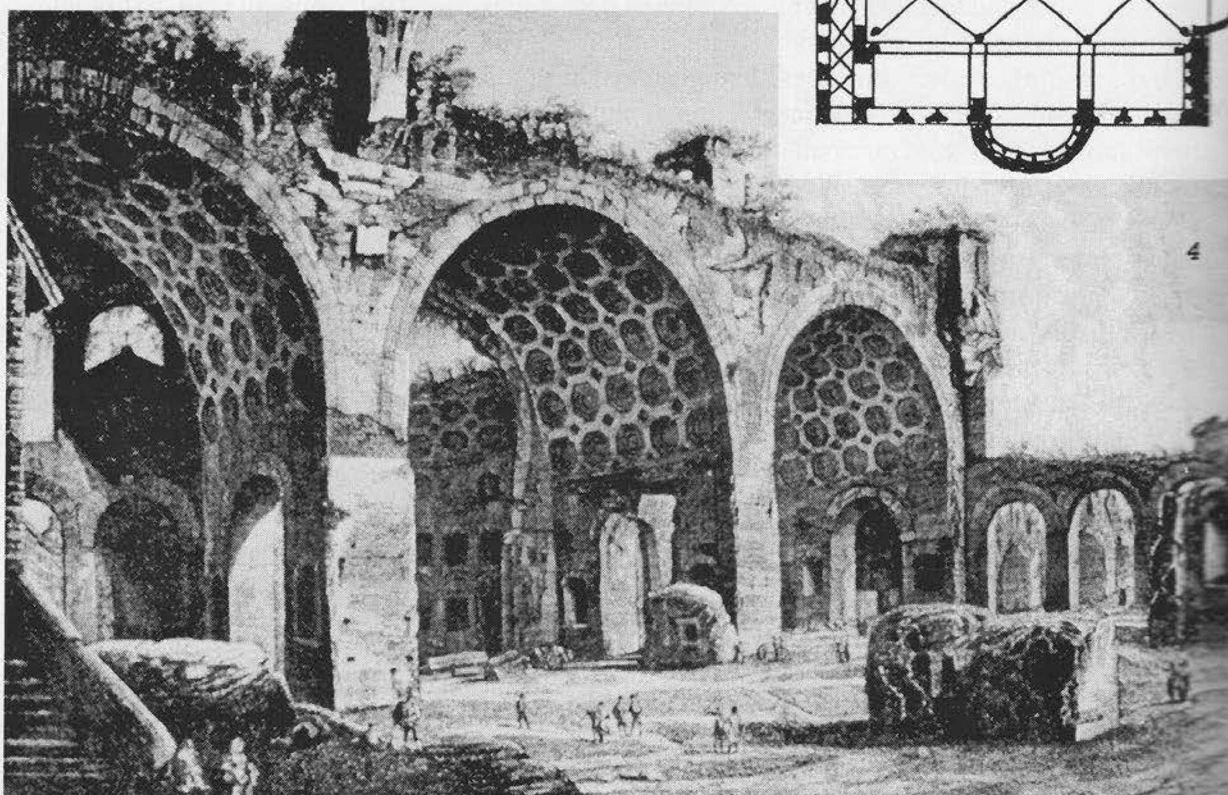
4. Stampă cu ruinele bazilicii lui Maxenţiu. Bolţile încrucişate transmit împingeri pe zidurile transversale, care apar ca nişte pile puternice.











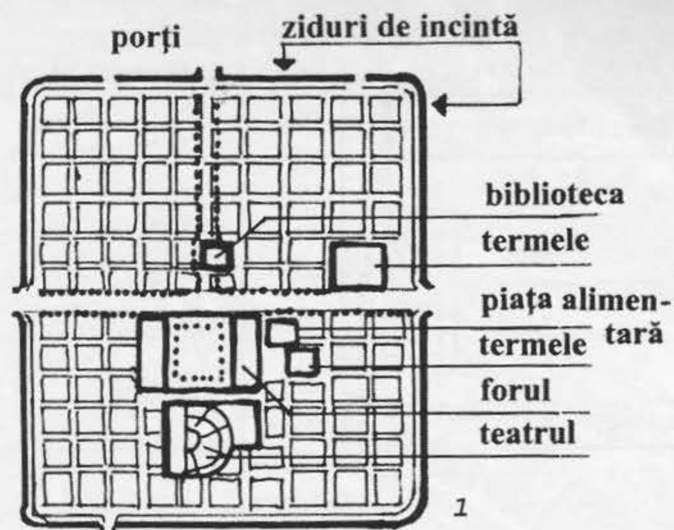
Urbanismul în Imperiul Roman; oraşe cu caracter prestabilit

Sistematizarea teritorială presupunea la romani construcţia unei reţele de drumuri, având drept element centralizator - axis mundi - Roma. După nevoi, teritoriul mai era străbătut de viaducte şi apeducte impresionante. Controlul spaţial al unei aşezări noi se efectua prin trasarea unei geometrii riguroase, având la bază principii comune. Şi la nivelul localităţilor, intersecţiile căilor principale aveau o importanţă specială, de aceea erau marcate cu elemente de arhitectură simbolică: porţi şi arce de triumf. În centrul oraşului se afla de obicei forul, zona polarizatoare a vieţii publice - programul major şi caracteristic al arhitecturii romane.

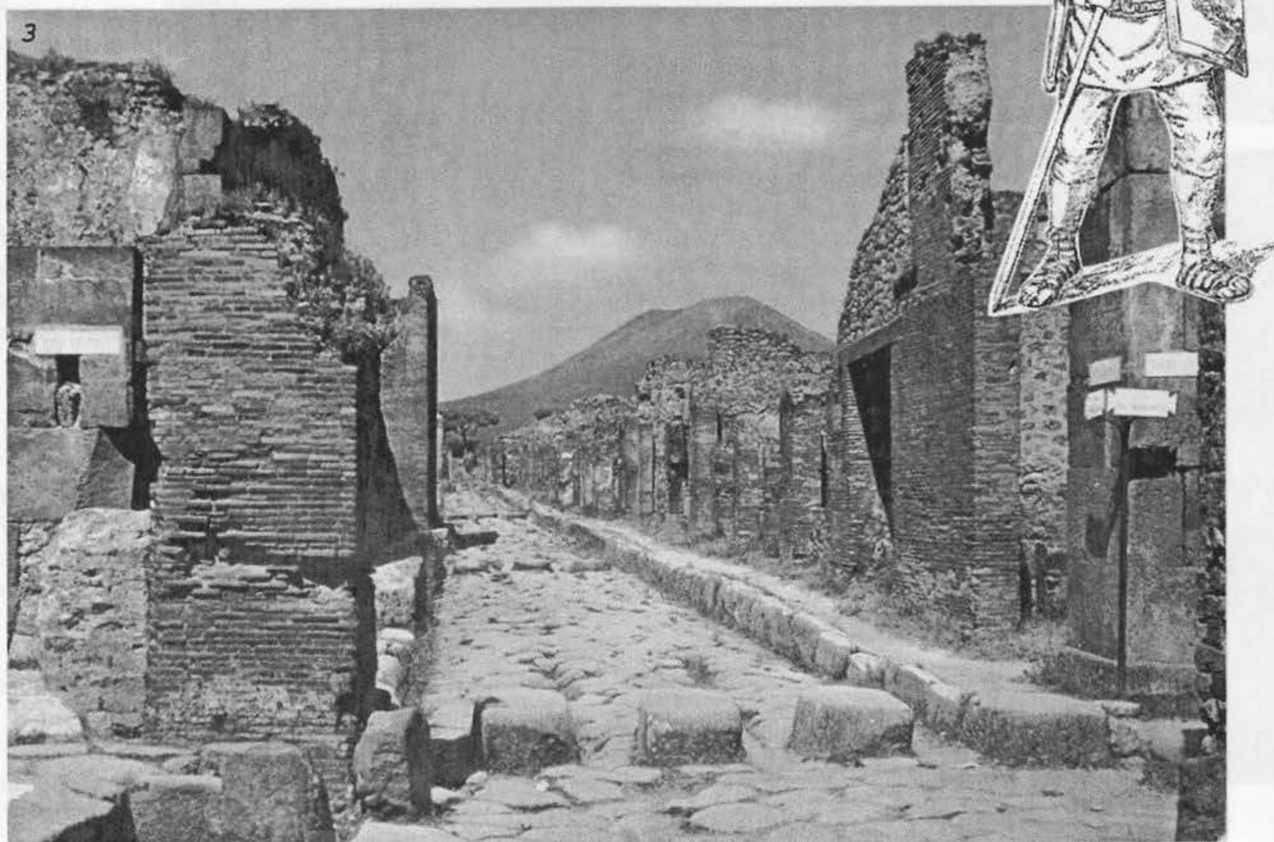
Caracterul unitar al principiilor urbanistice romane consta în:

- *două axe majore perpendiculare, numite cardo şi decumanus, care organizau reţeaua ortogonală de străzi;*
- *intersecţia lor marca centrul de greutate al localităţii;*
- *oraşul era închis cu ziduri de incintă şi porţi;*
- *oraşul era împărţit în 4 domenii: stânga, dreapta, faţă, spate.*

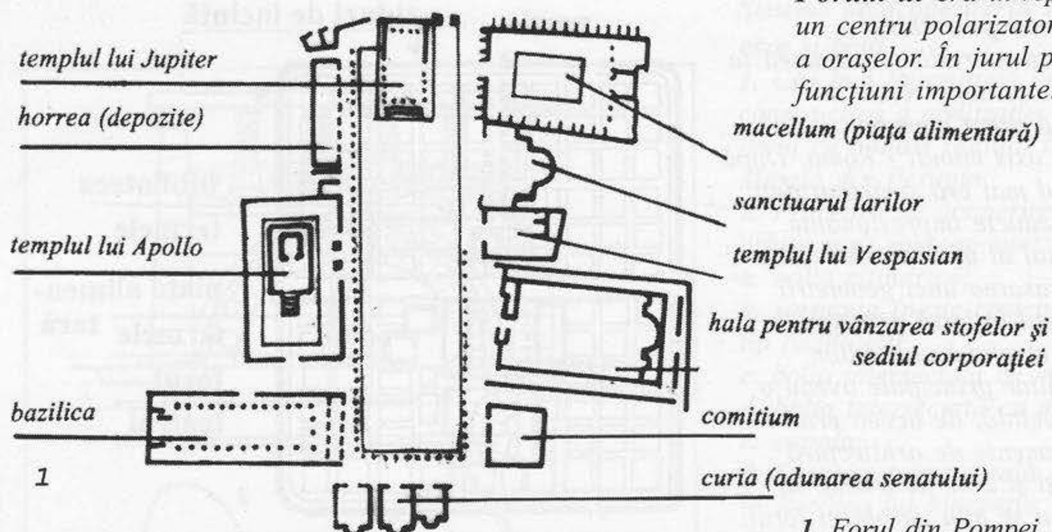
1. Planul oraşului Timgad; 2. schema organizatorică de principiu a unui oraş prestabilit; 3. Via Vesuviu, Pompei







Forum-ul *era în republica romană un centru polarizator al vieţii publice a oraşelor. În jurul pieţii se aflau funcţiuni importante.*







1. Forul din Pompei
2. Forul roman
3,4. Amfiteatrul Flavilor, numit Colosseum, a fost construit la Roma în 75-80 e.n. Această gigantică construcţie are o capacitate de 50 000 de spectatori. În plan, structura sa era alcătuită din opt inele eliptice, formate din stâlpi şi bolţi suprapuse care susţineau gradenele. Soluţia constructivă era extrem de raţională, prin reducerea la minimum a cantităţii de zidărie necesară. Zidurile şi bolţile erau din beton, cu nervuri de cărămidă. Zidul perimetral era înalt de 49 de metri, cam cât are azi un bloc de 18 etaje. Sub arena care era din lemn, acoperită cu nisip, se aflau câteva caturi subterane, unde erau camerele gladiatorilor, cuştile fiarelor, spaţii şi mecanisme anexe.
Monumentul este şi astăzi un centru de greutate urbanistic al Romei, deşi acum arată ca un schelet de dinozaur, iar programul de arhitectură pe care îl adăpostea este mort. În timpul evului mediu şi al renaşterii, el a constituit o sursă de material gata fasonat, drept urmare a rămas ştirb pe latura de sud-vest. Dimensiunile sale sunt ample, pentru că aşa o cereau necesităţile acestui program, extrem de apreciat de populaţia Romei. Cândva pulsa aici o emoţie inimaginabilă. O dovadă este faptul că serbările populare prilejuite de inaugurarea sa au durat luni de zile, iar dinastia Flavilor şi-a făcut un titlu de glorie din această ctitorie.
5. Pont du Gard, Nîmes, 20 e.n., constituie acea porţiune din apeductul oraşului care traversa valea râul Gard, lată de 270 de metri. Arcele registrului inferior susţin şi platforma unei şosele.

4



5

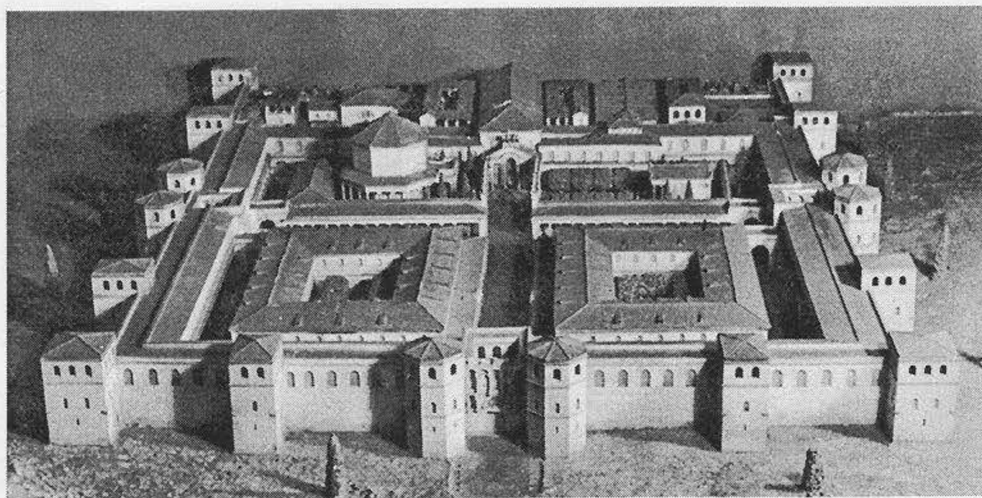
■ **Bazilica** era un program roman caracteristic, reprezentând echivalentul unui *stoa* grecesc. Amplasată într-un loc central în for, bazilica era, în esenţă, o piaţă publică acoperită, capabilă să adăpostească un mare număr de oameni. Deschiderile mari au condus la divizarea spaţiului în 3-5 nave, prin şiruri de coloane.

■ **Teatrul** şi **odeonul** erau construite pentru spectacole de teatru şi muzicale - construcţiile pentru spectacole bucurându-se de o atenţie specială la romani. Ele s-au dezvoltat sub influenţa modelului grecesc, dar au fost modificate conform condiţiilor specifice. Astfel, teatrul roman era o construcţie închisă, integrată în ţesutul urban. El oferea oraşului faţade elaborate. Gradenele se ridicau deasupra solului pe un sistem de ziduri şi galerii. Era deci, la romani, o construcţie independentă de condiţiile naturale, care putea fi construită oriunde în oraş, în acord doar cu determinanţii urbanistici.

■ **Amfiteatrul** era o construcţie asemănătoare teatrului, cu menţiunea că gradenele se desfăşurau în jurul unei arene elipsoidale. Aici se organizau lupte de gladiatori.

■ **Templul roman** a preluat parţial modelul grecesc, dar l-a convertit conform unei proprii concepţii spaţiale. Era o construcţie mai mică, care se adresa unui public static, situat în faţa sa. Templul se afla pe un *podium* înalt şi avea o faţadă principală tratată ca atare. În afară de tipul clasic de templu roman, exista şi un tip de templu circular, din care s-a dezvoltat în final Pantheonul - o construcţie spectaculoasă de templu închinat tuturor zeilor.

■ **Termele** erau, de asemenea, un program specific arhitecturii romane. De la simple băi publice, ele au evoluat la complexe multifuncţionale cu caracter de recreere. În afară de spaţiile destinate băilor, au fost adăugate şi alte funcţii anexe ca biblioteci, săli de sport, nimfee etc. Accesul la terme era facil pentru toate categoriile sociale, astfel încât ele constituiau o instituţie de mare prestigiu în rândurile populaţiei.



1

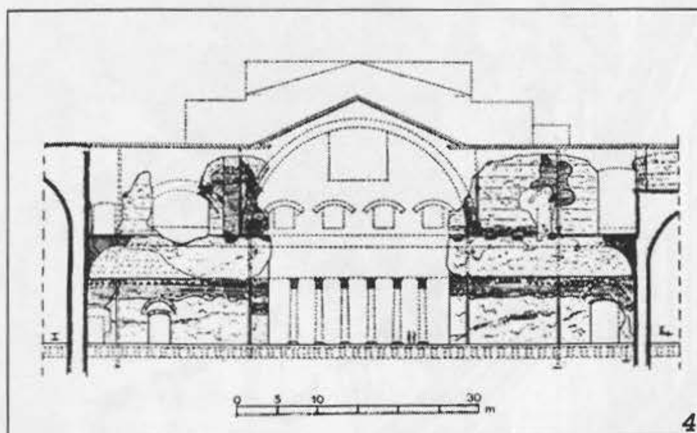


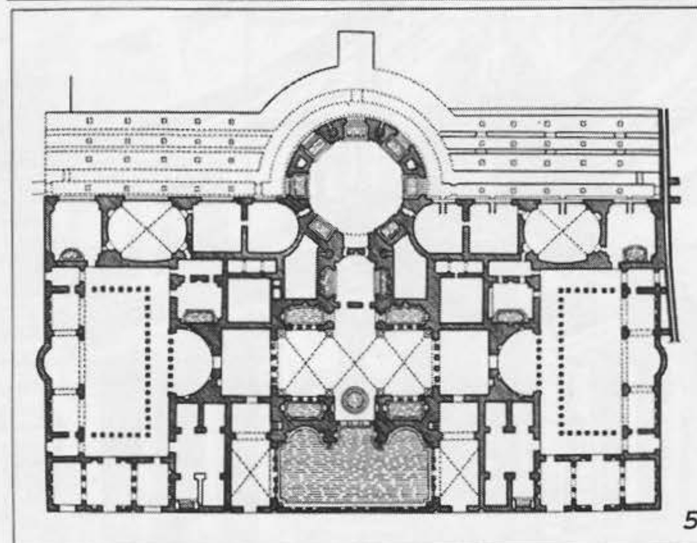
3

1. Palatul lui Diocletian, Split, 305-316. Trei laturi ale incintei aveau o expresie severă, dar cea de-a patra, care era orientată către mare, se deschidea printr-o loggie care domina de la înălţime. Palatul fusese atât de amplu, încât a putut servi drept refugiu locuitorilor dintr-un oraş învecinat, în timpul unor invazii.

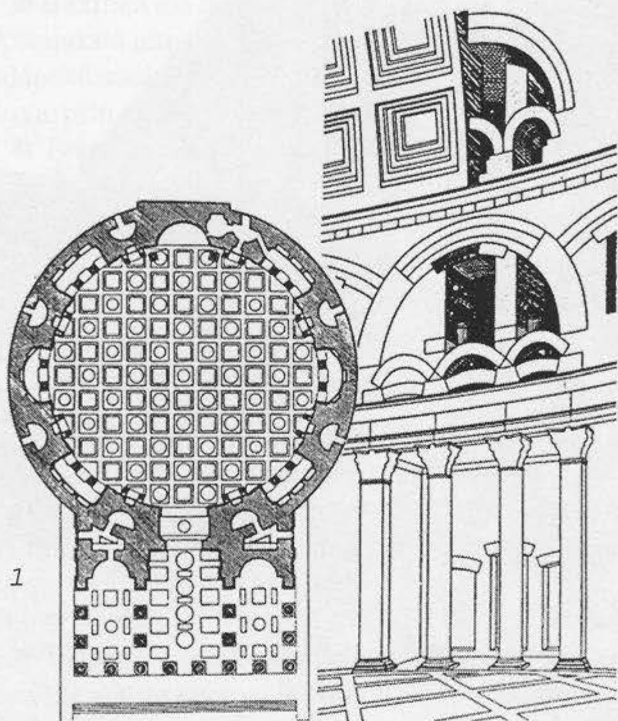
2. Templul Fortunei Virilis, Roma, continua atât tradiţii etrusce, cât şi experienţa grecească. Ordinul grecesc cel mai îndrăgit de către romani a fost cel ionic, utilizat şi la templul pseudoperipter al Fortunei. Pe faţadele laterale, coloanele erau adosate peretelui.







3,4,5. Termele lui Caracalla (212-216 d.Ch.) erau adăpostite de un amplu şi complicat edificiu, în care au fost exploatate toate posibilităţile constructive ale cimentului roman.
Ele alcătuiau o structură spaţială compusă, centrată, cu o distribuţie ordonată a spaţiilor, formând un ansamblu integrat de încăperi. Schema funcţională reconstituită ne prezintă atât încăperi cu destinaţii specifice unei băi publice (frigidarium - baie caldă, apodyteria - vestiare, caldarium - camere foarte încălzite, natatio - piscina etc.), cât şi spaţii pentru deosebit de importantul rol social al termelor (bibliotecă, săli de adunare etc.). Locul era un centru civic, unde se desfăşura o parte majoră a vieţii publice romane: aici se luau decizii politice, aici aveau vizitatorii ocazia să se informeze cu privire la evenimente, să se cultive intelectual prin conversaţii şi lecturi.



1,2,3. Pantheonul era un templu dedicat tuturor zeilor, ridicat de Hadrian între anii 118-128 d.Ch. Este un edificiu reprezentativ atât din punct de vedere constructiv, cât şi simbolic. Structura arhitectonică era alcătuită din trei părţi: un portic frontal tradiţional, o rotondă complet revoluţionară şi un spaţiu rectangular de tranziţie. Rotonda era o interpretare inedită a cellei. În volumul ei interior încape o sferă cu diametrul de 43,20m. Cupolă, bolţi şi arce – elemente constructive pentru care romanii deţin întâietatea în lume – asigurau scurgerea eforturilor în peretele perimetral. Semnificaţia Panteonului constă în faptul că el exprimă cel mai bine descoperirea de către romani a spaţiului interior.
In imagine: plan, detaliu de construcţie şi perspectivă interioară - gravură de Piranesi din secolul 18.

2

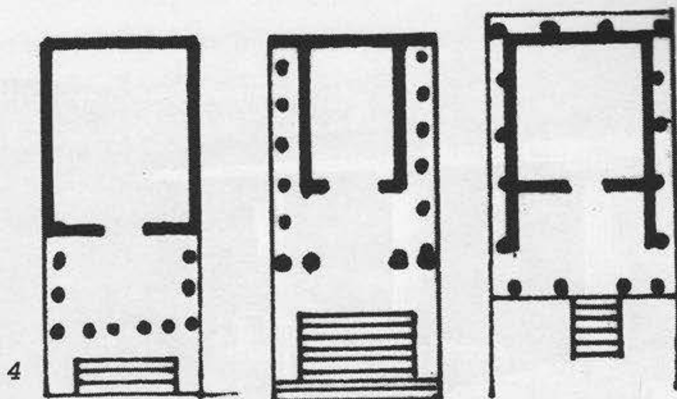
4. Templul roman a fost preluat de la greci, dar interpretat în maniera care a devenit caracteristică epocii romane. Spre deosebire de greci, care individualizau și integrau templele diverselor situații de mediu natural, romanii, nefiind prea preocupați de natură, își integrau templele în mediul construit urban. Specifică templelor romane era axialitatea și orientarea frontală, subliniate de porticul principal, de podestul și treptele din față.

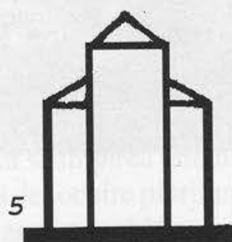
5,6. Bazilica era un program caracteristic al arhitecturii romane, având funcția echivalentă cu cea a unui stoa grecesc: spațiu polivalent destinat desfășurării judecăților, stabilirii de contacte sociale și tranzacțiilor comerciale. Bazilica se afla în forum, peste drum de templu. Din punct de vedere spațial-constructiv, necesitatea acoperirii unor deschideri mari a condus la divizarea spațiului în 3-5 nave (nava centrală luminată lateral pe deasupra celorlalte). Acest sistem de acoperire a definit tipul constructiv numit bazilical.

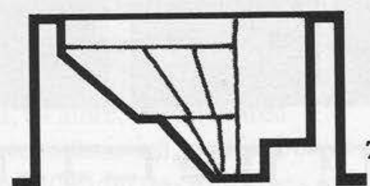
7,8. Teatrul roman a fost și el preluat după model grecesc, dar a fost modificat în spirit propriu. Aceste adaptări se referă la relația cu mediul natural, respectiv construit, la statica, respectiv dinamica spațiului, la sistemul de accese, la specificul scenei. Tot spectacolelor le erau destinate amfiteatrul și circul.

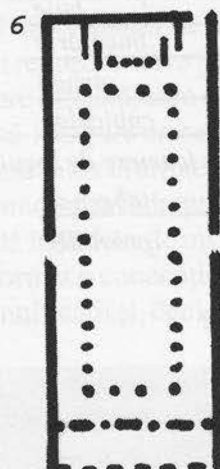
9. Sanctuarul roman republican este organizat frontal și simetric, cuprinzând aceleași elemente: templu, teatru, încăperi anexe cu portice.

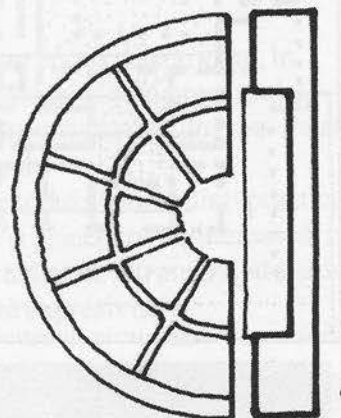
10. Locuința individuală cu atrium este o sinteză de funcții private și publice, cuprinse într-un sistem de spații integrate, organizate axial și centralizat.


4


5

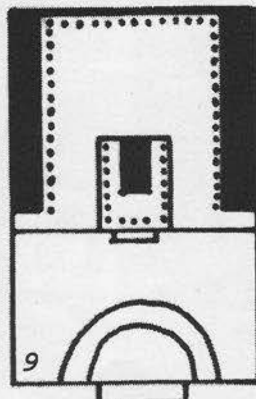

7

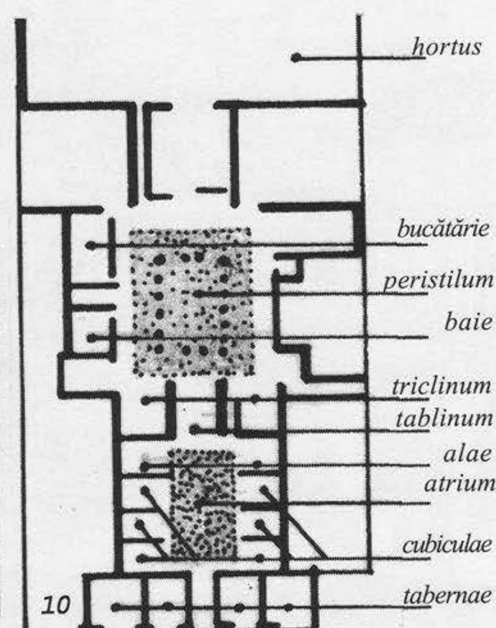

6


8

3



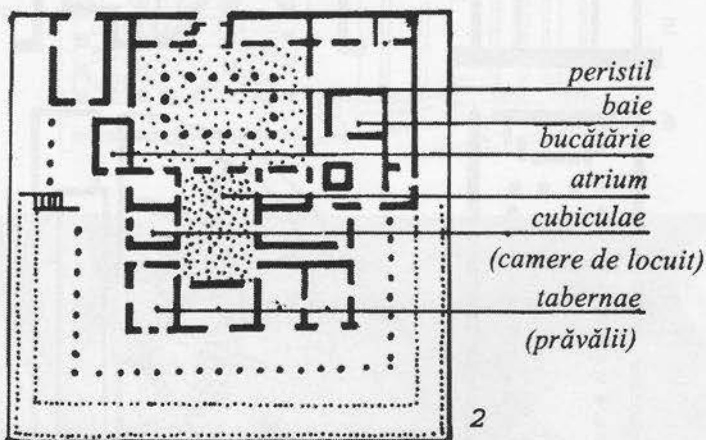

9



10

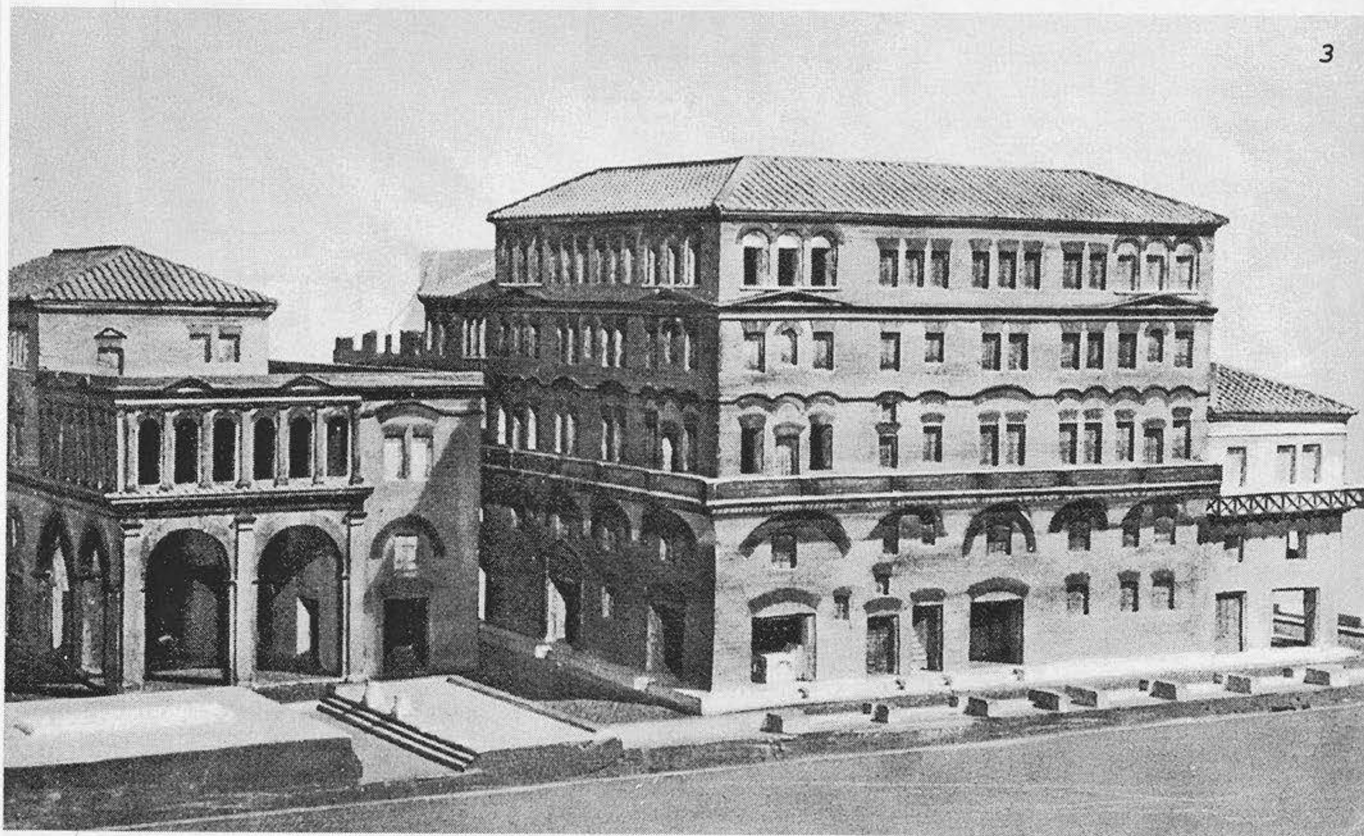


1



2

Locuinţa urbană a cunoscut diverse tipuri de soluţii, cuprinse în două tipuri esenţiale:
1,2. Locuinţa unifamilială de tip ***domus*** *era dezvoltată pe parter; nu-şi propunea economia de teren, ci confortul locuirii, printr-o bună repartiţie a spaţiilor - diferenţiate funcţional. Erau, în general, locuinţele patricienilor. Imaginile de sus prezintă zona de hortus cu peristil, a unei vile din Pompei şi o schemă uzuală de locuinţă de tip domus.*
3. Locuinţa plurifamilială de tip ***insula****; construcţia era dezvoltată pe verticală, din necesitatea ocupării intensive a terenului în oraşele foarte populate; apartamentele fiind gândite pentru închiriat, încăperile erau nediferenţiate, chiriaşii urmând să-şi adapteze spaţiile posibilităţilor şi necesităţilor lor; gradul de confort era redus; la parter se aflau, de obicei, tabernaele, în spatele unor portice. În imagine este un imobil cu apartamente de tip insula, la Ostia, secolul 2 d.Ch.*
4. Arcul lui Constantin a fost înălţat în cinstea victoriei împotriva lui Maxentius, în 315 e.n.



3

■ **Bisericile creştine**. Noua concepţie creştină şi ritualul ei aferent pretindeau un spaţiu interior mare, care să adăpostească o masă de credincioşi participanţi la un spectacol ritual.
A fost adoptată tot construcţia de tip *bazilică*, care răspundea cel mai bine necesităţilor.

■ **Arcul de triumf**, în mod special, domina spaţiile publice - monumentele triumfale şi comemorative fiind la mare preţ în Roma antică. Erau porţi grandioase, ornate cu basoreliefuri, statui şi coloane.

■ **Construcţiile edilitare – drumuri, viaducte, apeducte** şi **poduri** – au prilejuit performanţe tehnice. Apa era adusă de la mare distanţă în oraş prin canale susţinute de ample substrucţii din zidărie, cu arcade înalte (*Aqua Claudia*, Roma), uneori pe mai multe niveluri (*Pont du Gard*, Nîmes). Aceeaşi structură se regăseşte la poduri (Drobeta, constructor – Apolodor din Damasc).

■ **Locuinţa** a cunoscut două mari tipuri de rezolvare.

- Majoritatea locuinţelor erau modeste şi nu s-au păstrat. S-au păstrat însă locuinţe unifamiliale de tip ***domus*** – reşedinţe ale romanilor înstăriţi. Iniţial, acestea s-au dezvoltat în mediul rural, apoi şi la oraş. Era un loc introvertit, închis cu ziduri la exterior, avea un curte interioară - *atrium* central, către care erau orientate toate încăperile. Uneori, locuinţa era amplificată şi cu o a doua curte interioară - *peristil* şi cu o grădină - *hortus*.
- Procesul de urbanizare a determinat scumpirea terenurilor şi, ca atare, desfăşurarea locuinţelor pe înălţime. Aşa a apărut o formă de locuire plurifamilială caracteristică, numită ***insula***. Construcţia întreagă aparţinea unui proprietar care închiria apartamente. Gradul de confort era redus, iar organizarea interioară consta dintr-o alăturare întâmplătoare de încăperi care să poată fi utilizate după necesităţi. De obicei, la parter erau prăvălii - *numite tabernae*.
- ***Palatele imperiale*** sunt construcţii reprezentative pentru fiecare epocă. Ele grupau, în esenţă, două funcţiuni: funcţia de reprezentare oficială, care să exprime autoritatea şi prestigiul conducătorului şi funcţia rezidenţială, care să-i asigure un cadru de viaţă potrivit rangului său. Palatul lui Diocletian din Split este un exemplu spectaculos în arhitectura romană.

Arhitectura romană este de obicei caracterizată drept raţională, produsul unor minţi practice şi bine organizate. Romanii nu au dat dovadă însă doar de inventivitate şi pricepere inginerească, ci în primul rând s-au dovedit capabili a-şi fi format o concepţie spaţială susţinută. Au amenajat şi au construit spaţii impresionante, bogate în semnificaţii şi, deci, cu o bogată expresivitate.


4



Biserica San Vitale din Ravenna, 547

Mari acoperişuri în arhitectura paleo-creştină

În anul 330, împăratul roman Constantin a mutat capitala Imperiului Roman în vechiul orăşel Bizanţ, numit de-acum încolo Constantinopole. La oameni noi, ctitorii noi. La Constantinopole urma să se consacre, cu caracter de exemplaritate, noua ordine bazată pe credinţa creştină, care avea să înlocuiască ordinea instaurată în vechiul Imperiu Roman. În 313, Roma şi Ierusalim căzuseră la pace, rezultatul fiind Edictul de la Milan – opera lui Constantin, care a declarat libertatea cultelor. Astfel, noul sediu al bisericii creştine, aflat la jumătatea drumului dintre cele două sedii de putere, avea şi un amplasament simbolic.

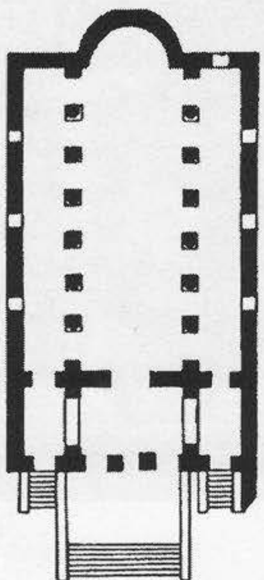
■ De-acum încolo, instituţia bisericească avea să fie cea mai puternică, iar **biserica** va juca, timp de multe secole, rolul principal printre programele de arhitectură. Şi tot clădirile bisericeşti au fost cele care au conferit oraşului Constantinopole silueta inconfundabilă a unui *civitas dei*, cu sute de cupole, peste care dominau cele de la Sfânta Sofia.

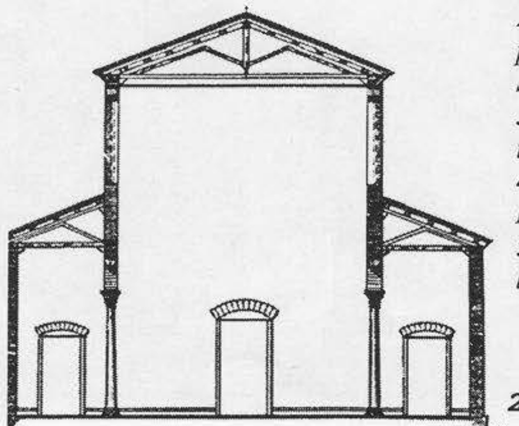
Primele biserici creştine au fost construite, se pare, în Orient, în secolul 3. Cultul public creştin, care începuse să se organizeze, se manifesta printr-un ceremonial din ce în ce mai fastuos, menit să impresioneze masele. Desfăşurat la interior, ritualul creştin pretindea un spaţiu de întrunire încăpător şi măreţ. Problema cea mai dificilă era aceea a acoperirii acestor suprafeţe. Astfel, pe parcursul Evului Mediu, arta de a construi se confunda cu arta de a acoperi spaţii mari.

Arhitectura bisericilor paleo-creştine a creat iniţial două tipuri de plan – planul central şi planul longitudinal. Apoi, aceste prototipuri au fost sintetizate în forme complexe. În occident, întâlnim mai mult acele combinaţii în care accentul cădea pe parcursul longitudinal, mult mai potrivit liturghiei creştine, planul central fiind preferat mai mult la baptisterii, mausolee şi martirii. În orient, centralitatea continua să domine în biserică, fiind marcată de cupolă.

Toate bisericile creştinismului timpuriu au adoptat însă o caracteristică comună, perfect explicabilă din punctul de vedere al mentalităţii teologice. Este vorba despre importanţa deosebită acordată volumului interior, măreţiei, bogăţiei şi spectaculozităţii lui. Silueta exterioară a edificiului era tratată cu sobrietate, ca o rezultantă a intenţiei principale – aceea ca omul, odată ce a păşit în acest spaţiu, să fie copleşit de senzaţia că a intrat în altă lume, de o calitate spirituală infinit superioară "lumii de afară".

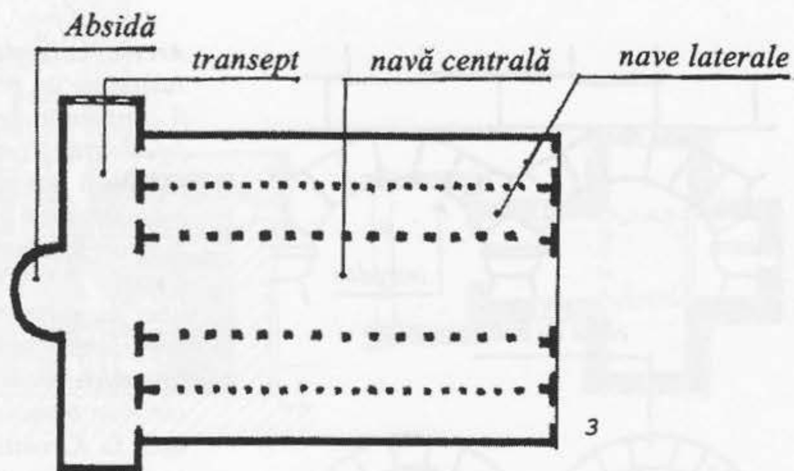
Primele biserici creştine au adoptat soluţia bazilicală, moştenită de la romani: o navă principală, mai înaltă, despărţită prin stâlpi de navele laterale, acoperite separat. Primele bazilici erau toate acoperite cu şarpantă şi tăvănite, mai târziu au fost acoperite cu bolţi semicilindrice, apoi cu sisteme de bolţi elaborate, caracteristice evului mediu.





1. Planul bazilicii C din Tropaeum Traiani.
2. Secţiune transversală prin bazilica Santa Sabina, Roma, 422-432.
3. Biserica San Giovanni in Lateran, Roma, 320.
4. Bazilica Santa Maria Maggiore, Roma, 440.
5. Bazilica San Paolo fuori le mura, Roma, 385.

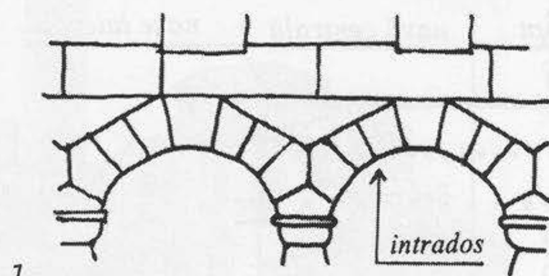
*O construcţie occidentală caracteristică pentru creştinismul timpuriu este bazilica San Giovanni in Lateran, la Roma. Iniţial, planul prezenta doar direcţia longitudinală a navelor, al căror traseu sfârşea la absidă. Navele erau spaţii destinate enoriaşilor, absida era sediul înaltului prelat. Ulterior a fost introdus **transeptul** - spaţiu al întâlnirii dintre sacru şi laic - ca o nouă concepţie creştinească. Deasupra colonadei care marca graniţa dintre nave în bazilică, se afla iniţial o arhitravă. Aceasta era alcătuită din blocuri de piatră singulare, rezemate la capete pe două coloane. Problema dificilă a procurării şi prelucrării lespezilor mari de piatră şi-a găsit soluţia în înlocuirea arhitravei cu arcul.*

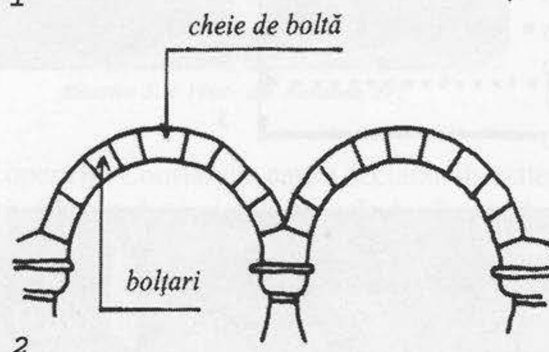


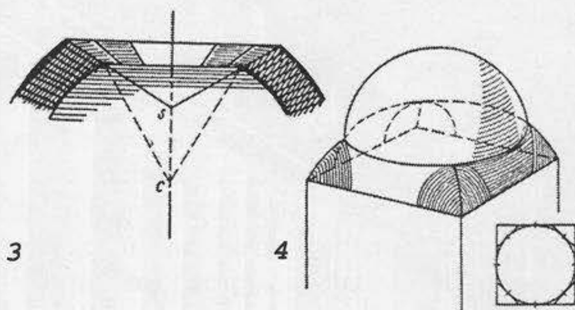
3

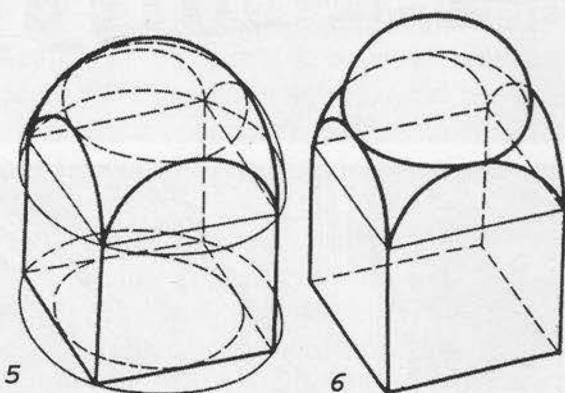

4


5







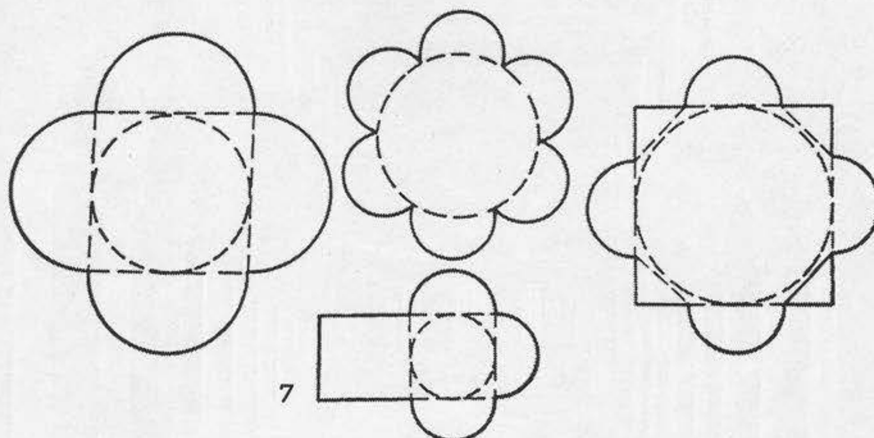


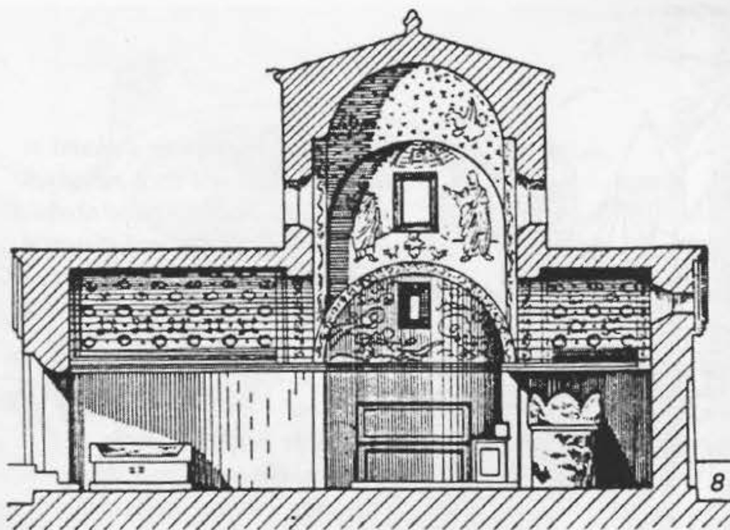
__Arcele__, care mărgineau nava centrală, deși susțineau un perete plin aflat peste un gol, puteau fi construite din material mărunt și de calitate inferioară. Aceste elemente se numesc bolțari, și ei puteau fi din piatră sau din cărămidă. Ulterior s-au folosit și elemente ceramice de diferite forme, cum ar fi tuburi sau olane.

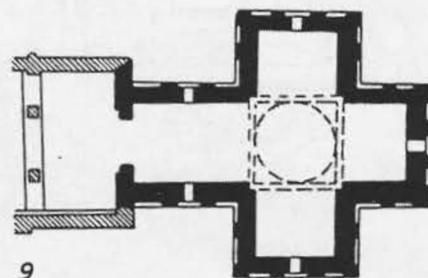
__Cupola__ a fost soluția optimă pentru acoperirea unei suprafețe mari. Așezarea unei calote semisferice peste un contur circular era un procedeu vechi. Sistemul folosit era acela al inelelor tronconice, folosit încă în Mesopotamia, apoi la Kirokitia, apoi în Mycene (bolta falsă, "en encorbellement"). Apariția sintezei dintre planul central și cel longitudinal, de pildă în cazul cel mai răspândit al bazilicii cu cupolă, a pus însă problema acoperirii unui plan pătrat mare cu o cupolă. Soluțiile au fost de mai multe feluri.

Forma bisericilor pe plan central a fost și ea diversificată, cu scopul de a găsi soluții pentru marile împingeri laterale (la bolțile cilindrice) sau centrifugale (la calote), în cazul spațiilor mari. Ideea principală a fost aceea de a încadra aceste spații mari de încăperi mici, astfel încât bolțile acestora să preia și să distribuie mai departe eforturile din cupola (sau bolta) principală.

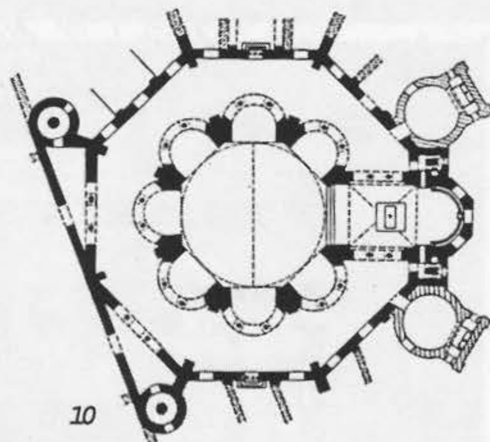
***1,2.** Scheme de arcade.*
***3.** Schema unei cupole false, din inele tronconice.*
***4.** Schema unei cupole pe trompe (segmente de pâlnie).*
***5.** Cupolă suspendată.*
***6.** Cupolă pe pandantivi.*
***7.** Scheme centrale circulare.*
***8,9.** Mausoleul Gallei Placidia, Ravenna, secolul 5. Monumentul este un exemplu de biserică cu plan în cruce. Cupola este pe trompe.*
***10.** Biserica San Vitale din Ravenna, 547.*
***11.** Hagia Sofia (biserica Sfânta Sofia), Constantinopole, 532-537.*
***12.** Biserica Sfinții Apostoli, Constantinopole, 536-546.*

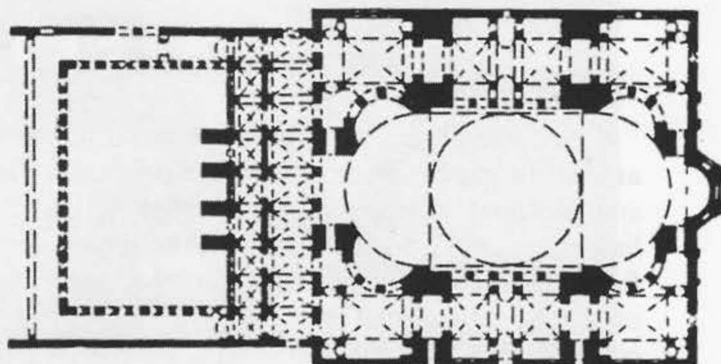


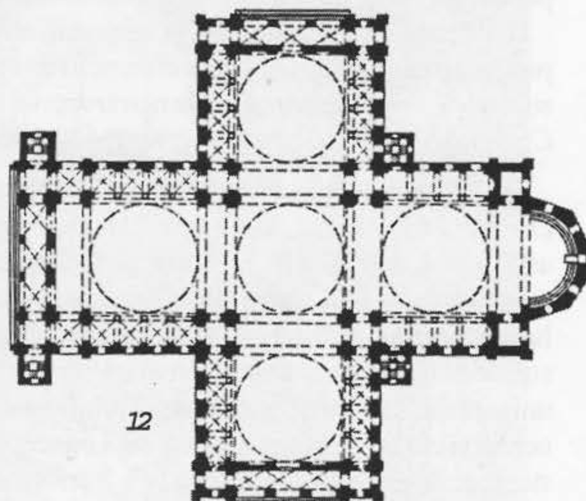


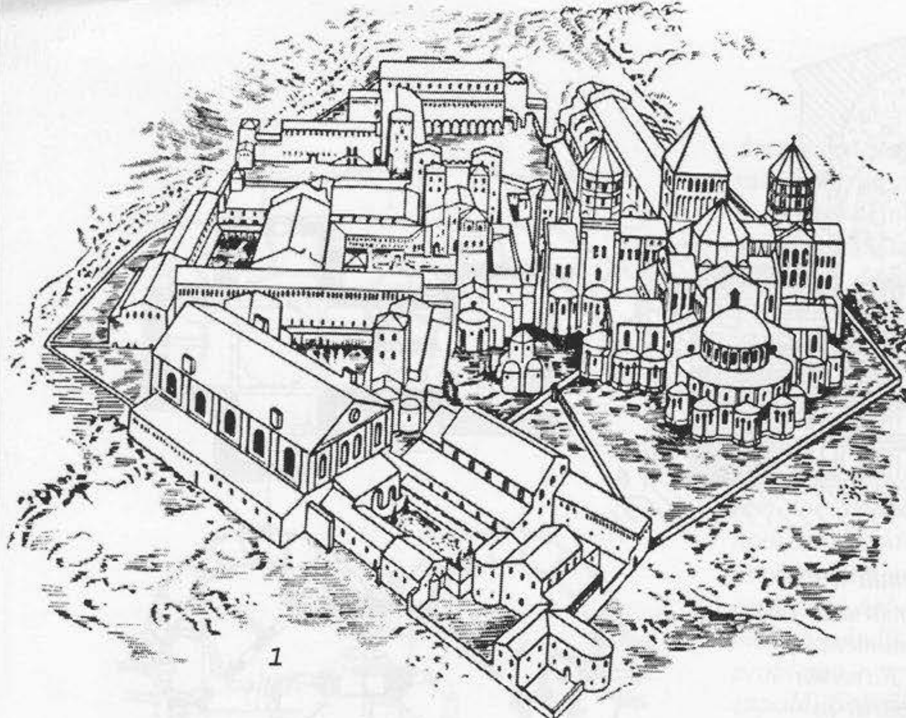


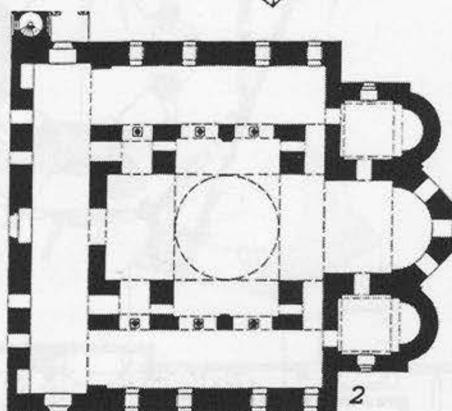
Cupola care a entuziasmat cel mai mult a fost ***calota sferică****, aplicată inițial la construcții pe plan central. Cel mai de seamă monument păstrat este biserica San Vitale din Ravenna (de când Imperiul Roman a fost împărțit în Imperiul Roman de apus și cel de răsărit, capitala Imperiului Roman de apus a fost un timp la Ravenna). Aici, cupola era susținută de opt stâlpi masivi, având o secțiune care se articula radial spre exterior, pentru a întări rezistența stâlpilor la împingerile calotei. Sistemul* ***cupolei pe pandantivi*** *a fost aplicat în cazul reconstruirii bisericii Sfânta Sofia din Constantinopole, între anii 532-537, de către matematicianul Anthemios din Tralles și teoreticianul Isidor din Milet. De la început, Sfânta Sofia a fost considerată una din marile capodopere ale arhitecturii. Este o combinație genială de structuri centrale și longitudinale, elementul său principal fiind însă baldachinul central. O primă direcție longitudinală a fost introdusă pe direcția est-vest, prin spații acoperite cu semisfere, o alta traversa baldachinul oprindu-se în "pereți-cortină". Măreția ei nu putea să scape neexploatată, conform gustului lor, de către cuceritorii islamici din 1453, care au transformat-o în moschee. Un exemplu pentru pasiunea stârnită de cupolă în această perioadă, o reprezintă Biserica Sfinții Apostoli din Constantinopole. După succesul inegalabil înregistrat de Sfânta Sofia, cei doi constructori - Anthemis și Isidor - au fost însărcinați să refacă și această biserică, distrusă într-o răscoală. Fiind o etapă de experimentări constructive - și încă una de experimentări în stil mare - autorii au adoptat o altă soluție. Au reproiectat un plan în cruce, cu brațe egale, dispuse în jurul unui pătrat central. Brațele erau structurate pe sistem bazilical, numai că nava lor centrală a fost acoperită cu o cupolă ceva mai mică decât cupola centrală. A fost o idee care a lăsat urme în arhitectura bisericească.*











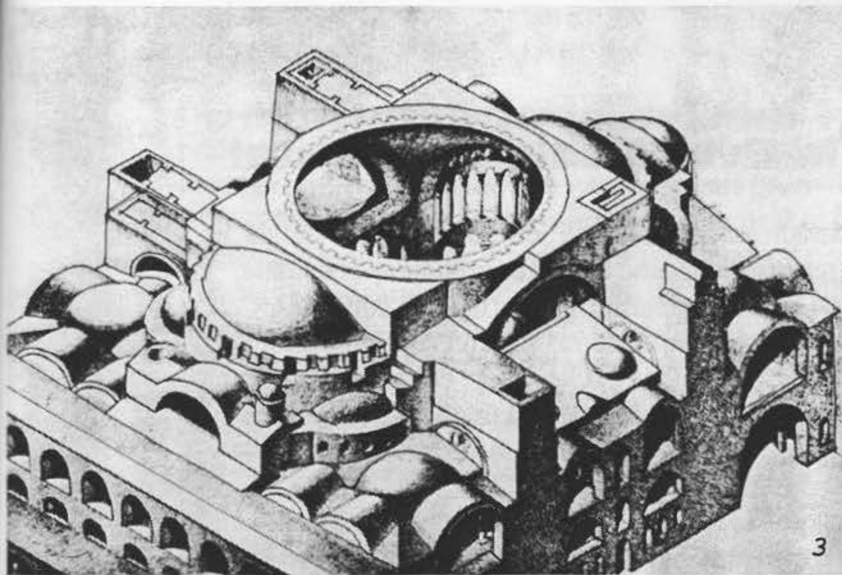
În secolul 9, când în Balcani şi în Asia Mică era încă răspândit vechiul tip al bisericilor tăvănite, a apărut o soluţie mai practică şi mai economică, aplicată la biserica Sfânta Sofia din Salonic. Cu ea începea o nouă etapă în evoluţia arhitecturii bizantine - etapa dezvoltării tipului în ***cruce greacă****. Particularitatea o constituia aşezarea cupolei pe patru grupuri de stâlpi masivi, dispuşi în colţurile unui pătrat. Ei susţineau patru arce, legate de pandantivi. Deasupra stătea cupola, direct sau pe un tambur. În jurul pătratului central erau patru bolţi cilindrice, dispuse în formă de cruce, care preluau împingerile cupolei centrale.*

1. *Ansamblu mănăstiresc complex (Cluny).*
2. *Biserica Sfânta Sofia din Salonic, construită probabil în 730 peste o biserică veche.*
3,4,5. *Sfânta Sofia, Constantinopole.*

■ Al doilea program definitoriu pentru arhitectura Evului Mediu luase naştere în secolul 4. Era **ansamblul mănăstiresc** - simbol al unui mod de viaţă cu totul special într-o lume de mare ambiguitate morală. O congregaţie religioasă decidea să se retragă într-o incintă izolată, unde în linişte, umilinţă şi ascetism, se dedica unor preocupări înălţătoare, străine de confuzia unei lumi frământate de patimi. Societatea medievală datorează mult acestor ordine călugăreşti, începând cu ordinul benedictin, atât în ceea ce priveşte baza materială, cât, mai ales, evoluţia culturală şi morală a comunităţilor. De regulă, o mănăstire cuprindea: biserica, aripile cu celule de locuit monahale, un refectoriu şi spaţii pentru funcţiuni anexe: bucătărie, ateliere, bibliotecă, farmacie de plante, spaţii pentru depozitare şi prelucrare a recoltelor agricole etc.

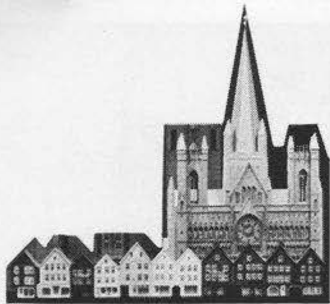
■ Pe parcursul Evului Mediu timpuriu, arhitectura profană a continuat tradiţiile vechi. Un singur program nou a apărut şi a dat construcţii interesante. Este vorba despre **cisterne** - construcţii subterane, în care erau păstrate mari rezerve de apă. Erau săli vaste, boltite, susţinute pe coloane. *Cisterna bazilicii,* de exemplu, avea 420 de coloane.

În concluzie, arhitectura paleo-creştină exprimă, în primul rând, atenţia deosebită acordată clădirilor bisericeşti. Aici s-a folosit experienţa greacă şi cea romană pentru a crea o nouă arhitectură, deliberat încărcată de simbolistică. Intenţia era aceea de a crea iluzia dematerializării maselor, paralel cu crearea unei senzaţii copleşitoare a volumelor interioare. O lume strălucitoare, în lumina spiritualizării. Doi factori au contribuit la crearea acestei impresii: tratarea bogată a suprafeţelor opace şi manipularea spoturilor luminoase. Arhitectura creştină a fost întotdeauna universală, dar interpretarea temei religioase a fost diferită în Bizanţ faţă de Occident. Spaţiul central, cercul şi cupola "maternă" ilustrează concepte orientale ale revenirii eterne, având ca rezultat o stagnare dogmatică în vechi tradiţii. Prin comparaţie, dinamismul societăţii occidentale pare a fi simbolizat de parcursul longitudinal, ca o evoluţie în timp a concepţiei creştine.





5



Structuri masive şi structuri din schelet în Evul Mediu occidental

În occidentul medieval, puterea politică era oarecum bicefală, ea înclinând când de partea bisericii, când de partea aristocraţiei feudale, aceste oscilaţii neavând însă efecte semnificative în viaţa societăţii. Cert este doar că instituţia bisericească era extrem de puternică, ea deţinând rolul suprem în cultură şi în educarea omenirii. De aceea, arta şi arhitectura, dedicate în exclusivitate cultului creştin, au avut aspecte omogene - la început pe tot cuprinsul Europei. Apoi, după trecerea datei fatidice (anul 1000), a Marii schisme (1054) şi a restabilirii calmului, în lumea catolică a urmat altă perioadă de mare unitate culturală, construită şi vegheată de teologi.

Arhitectura – martor grăitor al vremurilor – ne prezintă, în esenţă, un singur program public de arhitectură, extrem de încurajat, pe care s-a concentrat întreaga preocupare creativă: arhitectura religioasă. Cea laică, îngăduită de morala creştină, se reducea la formarea aşezărilor şi locuire.

■ **Casa de locuit**, atât a oamenilor simpli cât şi a feudalilor, era iniţial casa de lemn – mai puţin în regiunile în care lipseau pădurile. Apoi, nobilimea a început să utilizeze piatra, începând cu zidurile de împrejmuire, numite *curtinae*. Acestea erau fortificate şi prevăzute cu *donjoane* - turnuri locuibile pe timp de război. *Castelul nobiliar*, bine fortificat, avea plan neregulat dacă era la munte, sau dreptunghiular dacă era la câmpie. La colţurile curtinaelor se aflau *turnuri* sau *bastioane* (turnuri mai scunde). În curtinae şi turnuri erau practicate *metereze* - fante strâmte pe unde se trăgea cu arcul – mai ales la partea superioară, înzestrată cu *creneluri.* În general, din pricina vremurilor tulburi, războinice, în Evul Mediu timpuriu arhitectura avea un aspect general masiv, închis şi frust. Nici măcar turnurile, care erau dominante verticale de o oarecare supleţe, nu-i îmblânzeau alura, ci date fiind atribuţiile lor de luptă, nu afirmau decât putere şi capacitate defensivă.

■ **Urbanismul medieval occidental.** Începând cu secolul 11, a avut loc în Europa un proces de urbanizare. Atât în localităţile noi, cât şi în cele dezvoltate peste ruine romane, s-au impus măsuri de securitate colectivă, astfel că nu numai locuinţele aristocratice erau întărite, ci au apărut cetăţile şi oraşele fortificate. Acest oraşul medieval matur avea următoarele caracteristici:

■ Conturul zidurilor de incintă descria definitiv forma oraşelor.

■ În interiorul său protejat se desfăşura o viaţă comunitară bine organizată, sudată de valori comune, într-o atmosferă de intimitate patriarhală.

■ Cât priveşte structura aşezărilor, ea era organică, nicidecum geometrică, ci cu o logică mai degrabă funcţională şi simbolică. Era alcătuită, mai întâi, dintr-o densă aglomerare de case asemănătoare, acoperite cu ţiglă, de aceeaşi înălţime şi orientare, cu faţadele lipite una de alta de-a lungul străzilor. Loturile se desfăşurau în adâncime, cuprinzând mici curţi de lumină. La parter, locuinţele aveau adesea prăvălii şi ateliere, cu funcţiuni apropiate, astfel că multe străzi erau "specializate" pe meserii. Toate străzile - în general înguste, cu traseu neordonat - conduceau către piaţa centrală - un spaţiu mare, clar definit de fronturile unor clădiri mai prestigioase. În acest ţesut omogen, compact, de continuitate şi mare densitate, ruptura reprezentată de largo-ul pieţei crea un impact vizual puternic. De aceea, aici bătea "inima comunităţii": catedrala. Era monumentul de arhitectură cu maximă valoare simbolică, cu caracter de reprezentativitate pentru oraş. Alte pieţe, mai mici, erau rezervate altor repere publice, cum ar fi *palatul comunal* – reprezentant al autorităţii laice, târgul comercial sau vreo fântână bogat decorată.

■ **Arhitectura religioasă** reprezentativă a fost constituită, într-o primă instanţă, mai ales din *abaţii* - care, deşi izolate, răspândeau învăţăturile creştine ca adevărate academii. Dezvoltarea ulterioară a oraşelor le-a adus, în calitatea lor de focare de influenţă, într-o stare de adevărată rivalitate cu *catedralele oraşelor* - acum tema de maximă importanţă civică, titlul de mândrie şi principala sarcină constructivă a fiecărei comunităţi.

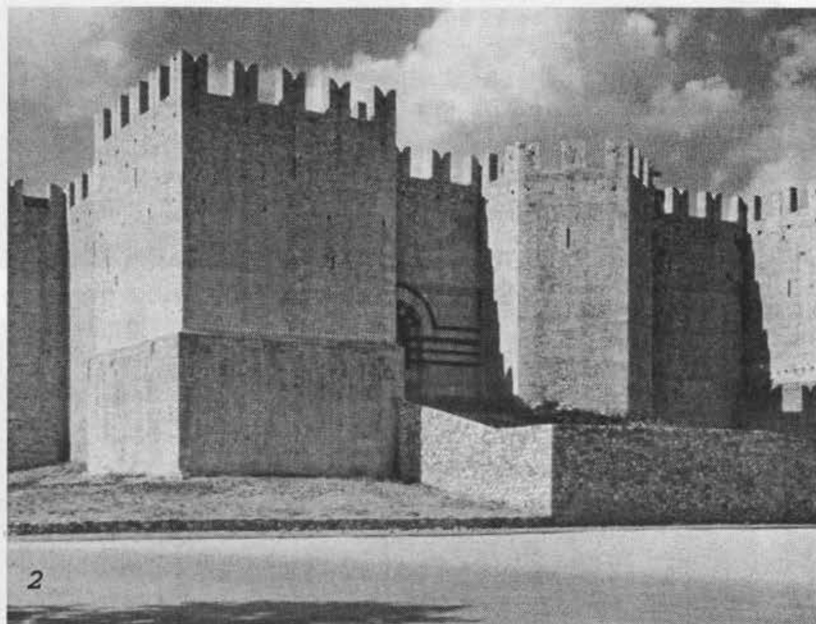
Bisericile şi *catedralele* orăşeneşti au fost deci monumentele care s-au bucurat de un imens prestigiu în societatea acestei epoci îndelungi şi bine definite, dominate de învăţăturile teologice – „epoca credinţei". Atunci, „Europa s-a acoperit de o mantie albă de catedrale". Erau construcţii numeroase, durabile, monumentale, erau centrele de greutate ale aşezărilor. Ele au fost edificiile care au generat cele două stiluri ale arhitecturii medievale: *romanicul* şi *goticul*.

De aceea, aceste stiluri s-au identificat cu edificiile bisericeşti. Unele trăsături stilistice au fost preluate şi de către construcţiile laice - castele, palate comunale şi chiar locuinţe orăşeneşti. Astfel, întreaga arhitectură medievală vesteuropeană poate fi cuprinsă într-o unitate stilistică de principiu.

Dacă stilul romanic s-a născut şi a crescut în izolarea abaţială, stilul gotic a fost o arhitectură eminamente urbană. El s-a generalizat peste tot în Europa, fără să întâmpine nici o rezistenţă. Şi deşi se spune că goticul s-a dezvoltat din romanic, un procedeu constructiv fundamental – arcul ogival – a generat deosebirile care le fac să se constituie fiecare într-un stil de sine stătător.



1



2



3

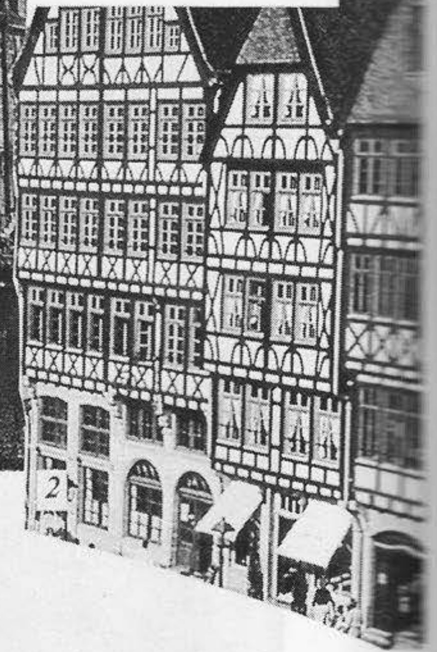


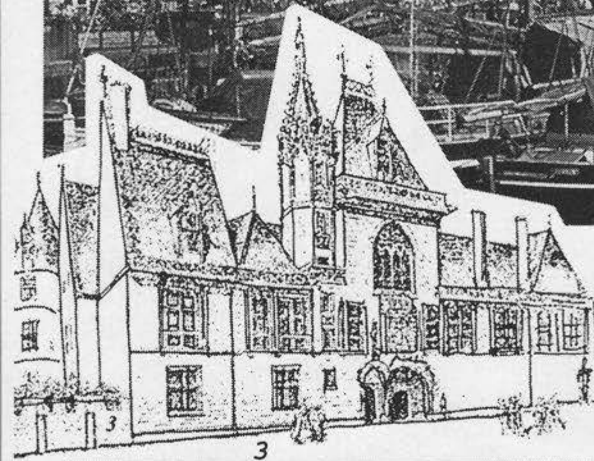
4

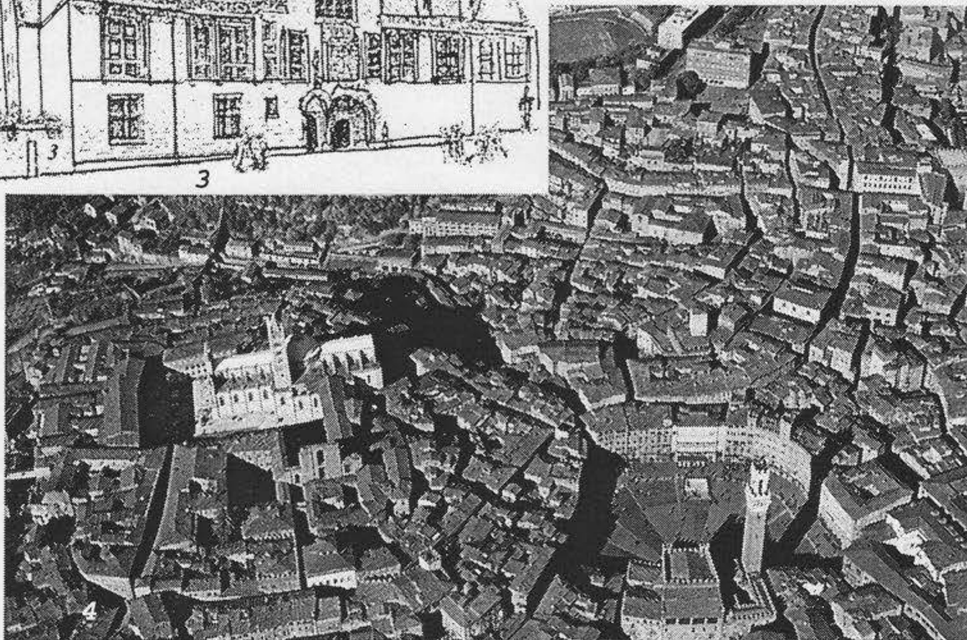
1. Castel în Austria
2. Ziduri de incintă medievale
3. Castelul din Harlech
4. Două dintre turnurile păstrate, ale caselor nobiliare din San Giminiano. Este evident că, pe lângă rolul defensiv, proprietarii erau într-o dispută de rang.

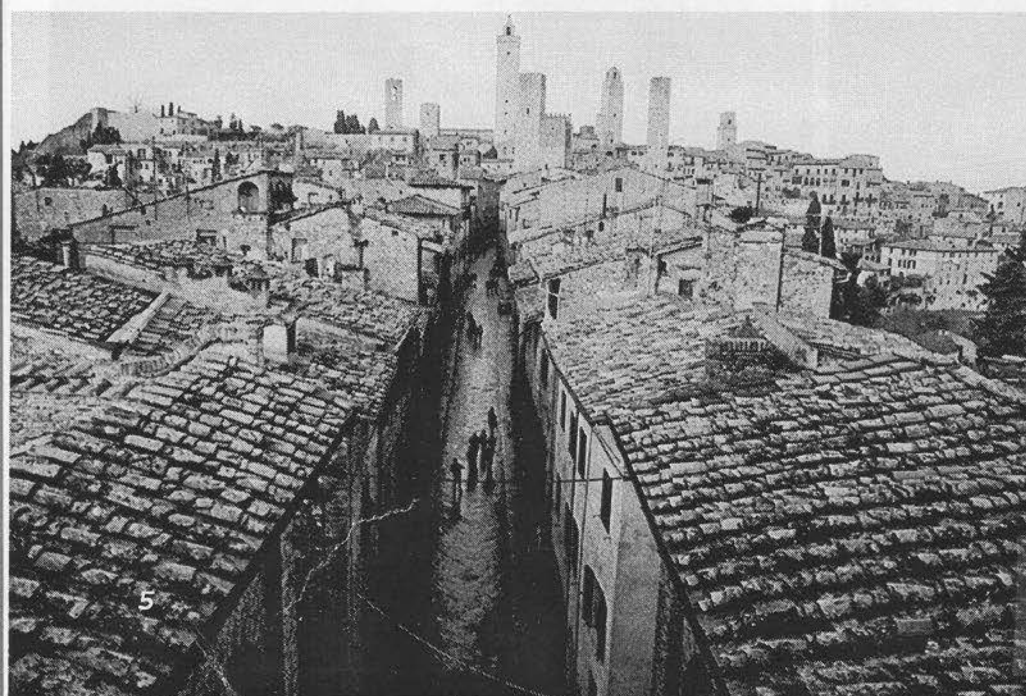
Arhitectura laică în Evul Mediu











Aliniere tipic medievală a fațadelor; înălțimea clădirilor este specifică țărilor din nordul Europei.

1. *De-a lungul unui canal la Copenhaga;*

2. *În jurul unei piețe la Frankfurt; sistemul constructiv cu schelet aparent din lemn și umplutură tencuită se numește "Fachwerk".*

3. *Palatul lui Jacques Coeur din Bourges este un exemplu clasic de locuință urbană gotică; 1443.*

4. *Siena, vedere aeriană. Printre acoperișurile roșii se citește traseul sinuos al străzilor și cele două piețe dominante: Piața Signoriei, cu turn și Piața Domului.*

5. *Stradă medievală în San Giminiano. În zare se văd celebrele turnuri ale nobililor.*

Statica romanică

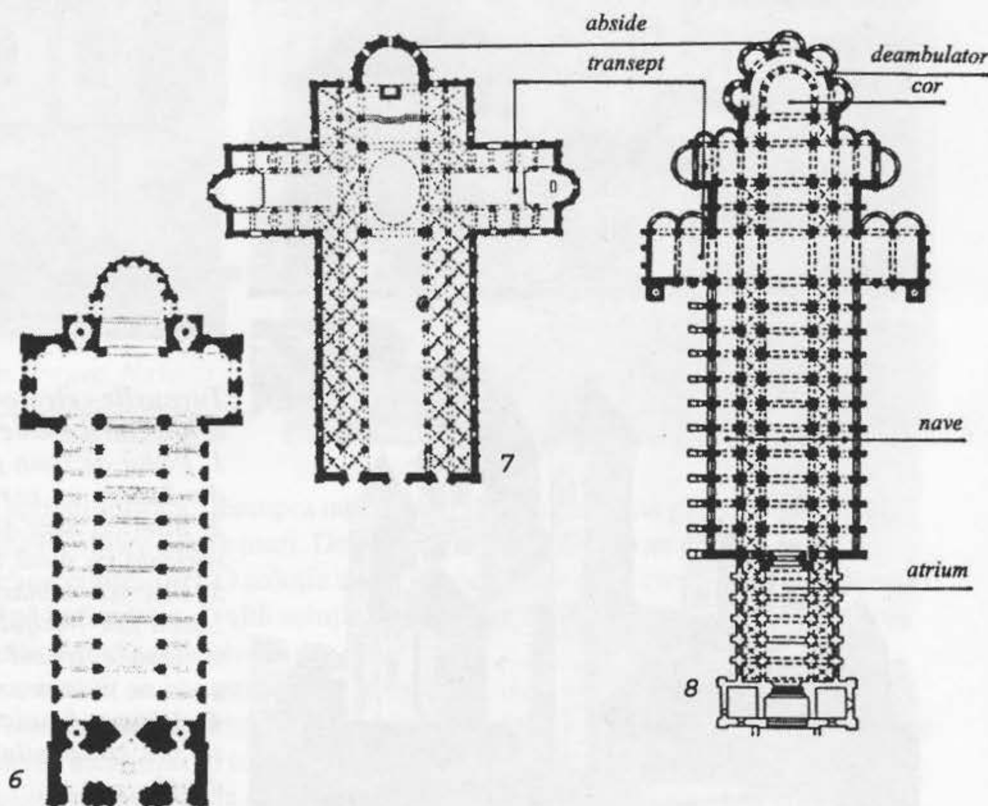
Preludiile stilului romanic se află în secolul 7, în teritoriile germanice, iar despre romanicul timpuriu putem vorbi de pe la anul 950. În esență, arhitectura din această perioadă a continuat tradițiile romane, pe care le-a îmbogățit cu inovații bizantine și cu tehnică germanică. Arhitectura romanică propriu-zisă a apărut în Franța, Germania și Lombardia, mai cu seamă pe marile drumuri de pelerinaj (în primul rând Santiago de Compostela și Cluny). Apoi, romanicul a cuprins aproape tot occidentul și s-a încheiat odată cu secolul 13. Vom descrie elementele de formă care, sintetizate într-o concepție unitară și consecventă, definesc stilul romanic.

Tipul principal de biserică a fost în această epocă *bazilica*. Numeroase au fost bazilicile cu șarpantă simple, moștenite din arhitectura romană, care s-au construit de-a lungul întregului mileniu și apoi după încheierea lui, pâna târziu. În paralel, foarte multe biserici au fost completate cu un transept – un spațiu cu axa perpendiculară pe axa volumului principal. Prototipul acesta de plan se numește *cruce latină*. Ele au fost acoperite cu bolți și punctate cu turnuri.

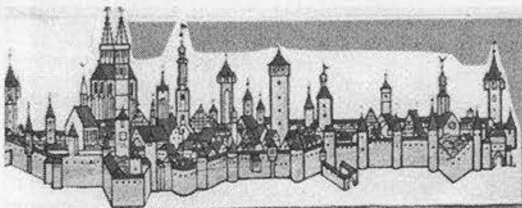
Într-o urmatoare etapă de evoluție, bisericile au fost concepute, pe măsura necesităților, cu mai multe nave, pe ambele direcții. Este de notat faptul că aceste catedrale complexe înlocuiau acum vechile ansambluri bisericești, cele compuse dintr-o multitudine de corpuri izolate - bazilici, oratorii, baptisterii, capele etc. Un exemplu de biserică complexă și grandioasă este biserica din Cluny (Cluny II; 954-981) care avea 5 nave, 2 transepte încarcate de capele, deambulator și 5 absidiole în jurul corului. În plus, a fost actualizat vechiul atrium.

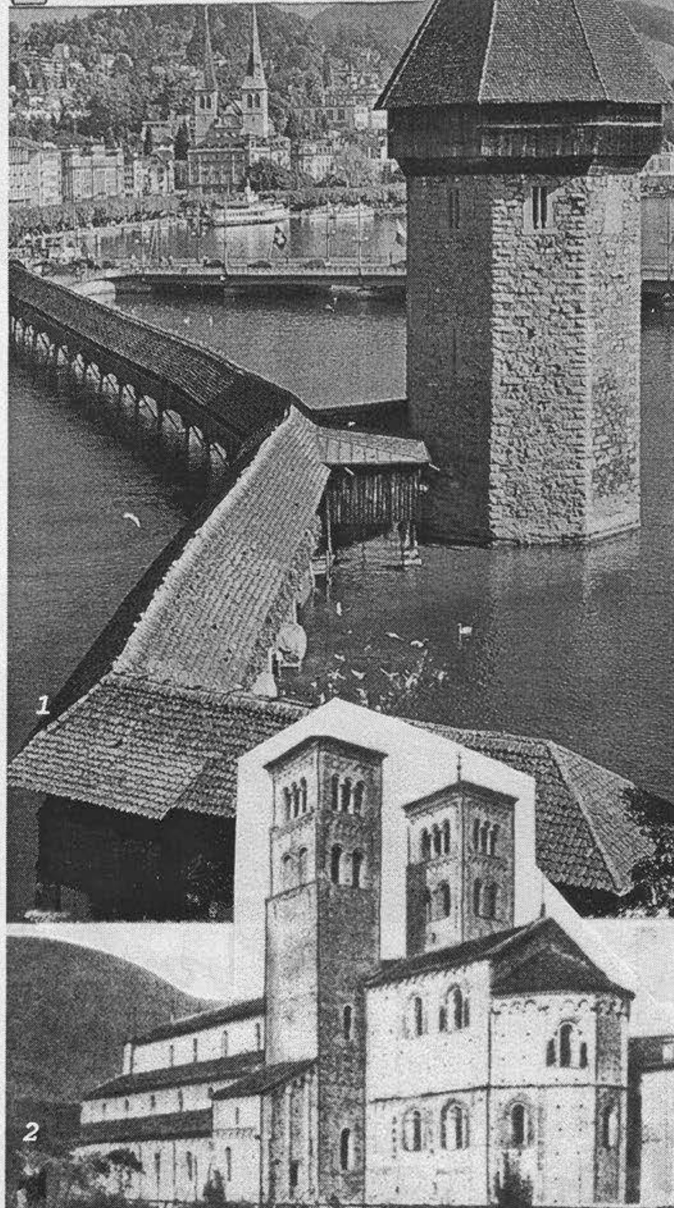
Volumele rezultate din aceste alcătuiri de plan aveau același aspect de robustețe și severitate ca și castelele. Pereții erau drepți, din piatră. În nordul Europei, volumetria bisericii era mai elansată și ferestrele erau mai mari pentru a capta lumina. Când dimensiunile edificiului au crescut, detaliile (arcaturi oarbe, rezalituri etc.) s-au multiplicat și ele, relieful sculptat al fațadelor s-a adâncit, iar ansamblul a căpătat mai mult dinamism.

La diluarea parțială a aspectului static au contribuit și turnurile. Fie că slujeau drept clopotniță, fie că aduceau doar un supliment de lumină în interioarele slab luminate, turnurile au avut o importanță de prim rang în arhitectura romanică. Unele turnuri-clopotniță, fiind construcții mari, serveau drept turn de apărare pe timp de război (uneori aveau sus o platformă crenelată cu metereze).

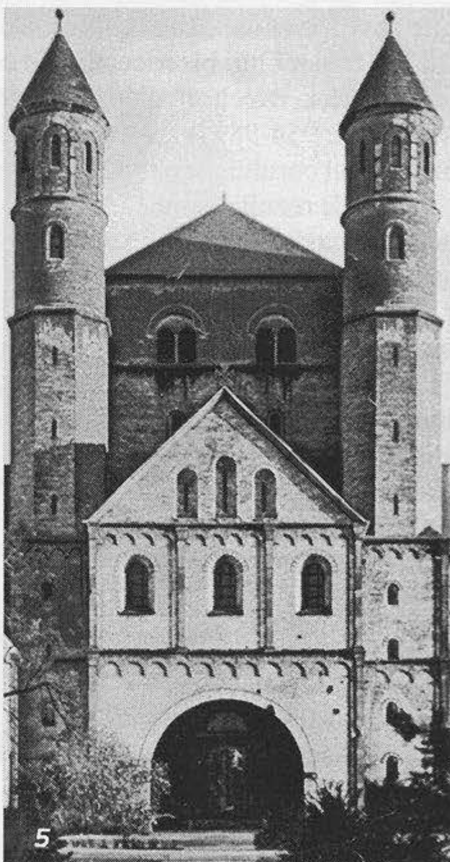


Planurile domurilor:
6. Speyer,
7. Pisa,
8. Cluny II.
La domul din Speyer domină axa longitudinală, pe când la catedrala din Pisa, transeptul, din trei nave, este deosebit de puternic. La Cluny avem cinci nave și două transepte încărcate cu absidiole.











Turnurile - elemente pregnante ale arhitecturii medievale

1. Podul de lemn pictat şi turnul de piatră din Luzern au caracter laic.

2. Biserica Sant'Abbondio din Como prezintă varianta cu două turnuri peste transept.

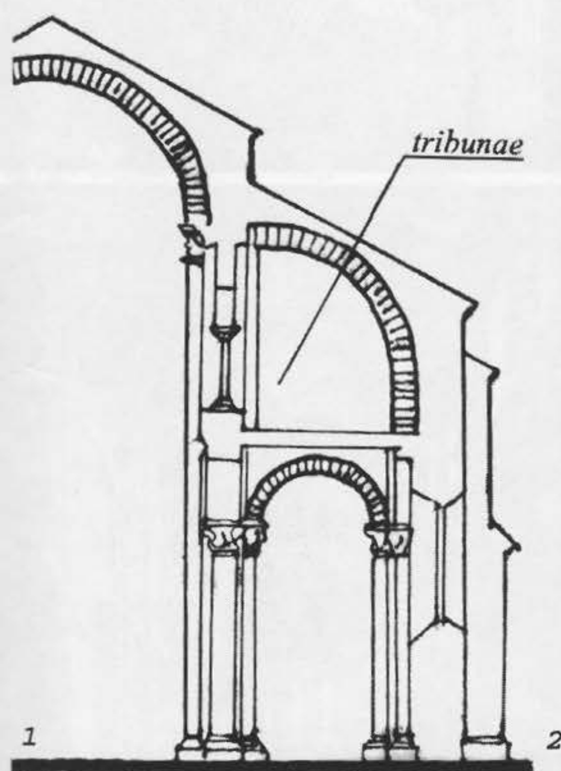
3. Biserica mănăstirii benedictine Maria Laach din Westfalia însumează toate variantele, având turnuri în toate locurile unde se puteau amplasa turnuri.

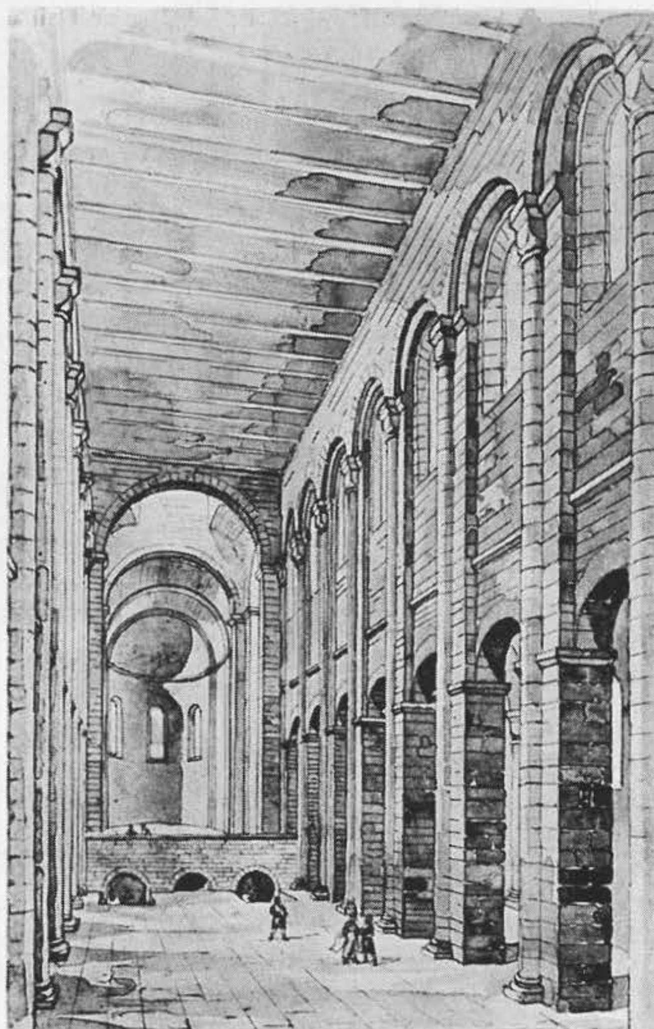
4. Alăturat faţadei catedralei din Paschiavo se află campanilul, ca o construcţie independentă.

5. Faţada bisericii Sankt Pantaleon din Köln este încadrată de două turnuri.

Inițial, turnurile erau independente, alăturate corpului bisericii, pe măsură însă ce acest volum principal a integrat tot felul de componente, turnurile au devenit și ele parte integrantă din volumul bisericii. După destinația lor, turnurile aveau diferite amplasamente: un campanil străjuia lateral biserica; două turnuri încadrau fațada; două turnuri pe brațele transeptului; un turn peste intersecția transeptului cu nava; un turn mai mare la fațadă. Combinațiile erau nenumărate, iar unele catedrale aveau setul complet.

Dacă la exterior expresia bisericii romanice este mai degrabă statică, la interior suitele de stâlpi și arce îi dădeau o ritmicitate pronunțată. Anfilada de stâlpi despărțea navele și purta arcele prin care se descărcau eforturile din șarpantă. Deasupra navelor laterale se aflau *tribunele* sau un simplu *triforium* (un coridor îngust), deschise prin arcade spre nava centrală. Rolului funcțional al tribunelor i s-a adăugat ulterior și unul de rezistență, în măsura în care asigura scurgerea eforturilor rezultate din împingerile laterale ale acoperișului. Acest lucru s-a întâmplat în mod special atunci când șarpanta a fost înlocuită cu bolta în piatră.



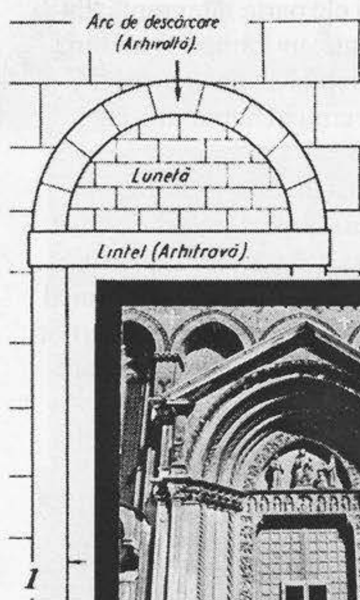


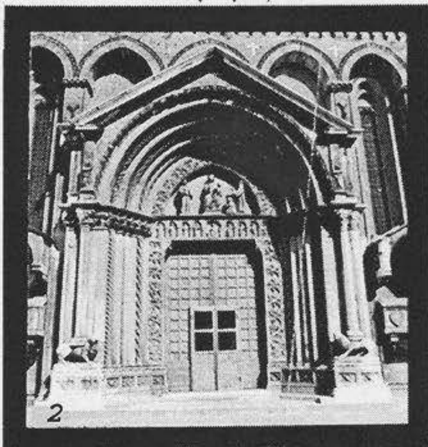
1. Secțiune transversală prin biserica Saint-Martial, Limoges.
2. Interiorul domului din Speyer. Nava centrală este tăvănuită.

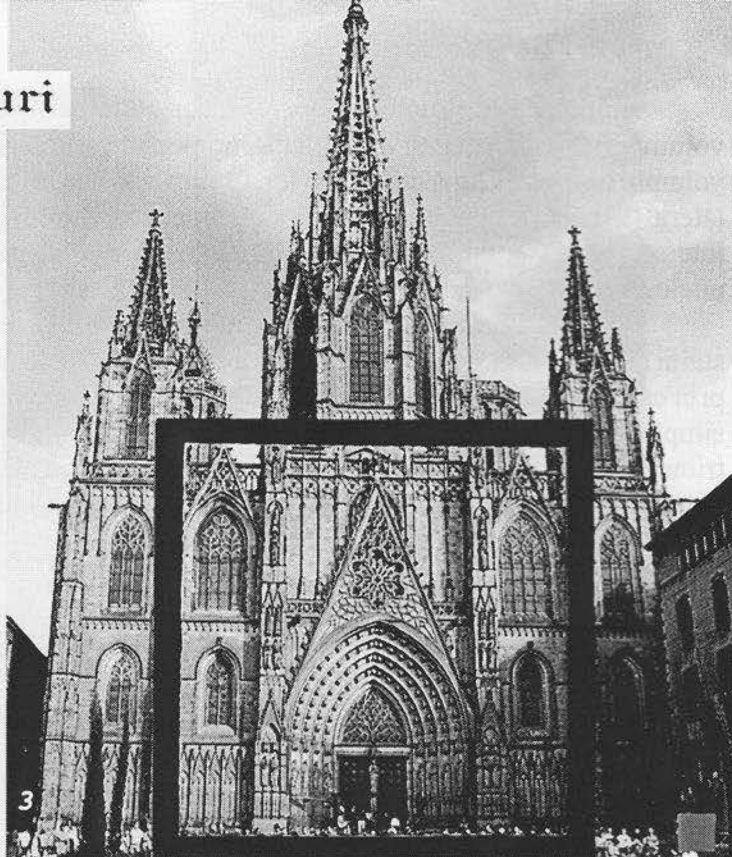
Bolta în leagăn, semicilindrică, deasupra navei centrale, era potrivită planului bazilical, numai că producea împingeri oblice foarte mari. De aceea, zidurile laterale au crescut în masivitate și au căpătat chiar contraforți. O soluție a fost introducerea unor *arce-dublouri* - nervuri care uneori continuau până în fundație. O altă soluție de reducere a împingerilor a fost înlocuirea bolții semicilidrice cu bolta având secțiunea un *arc frânt*.

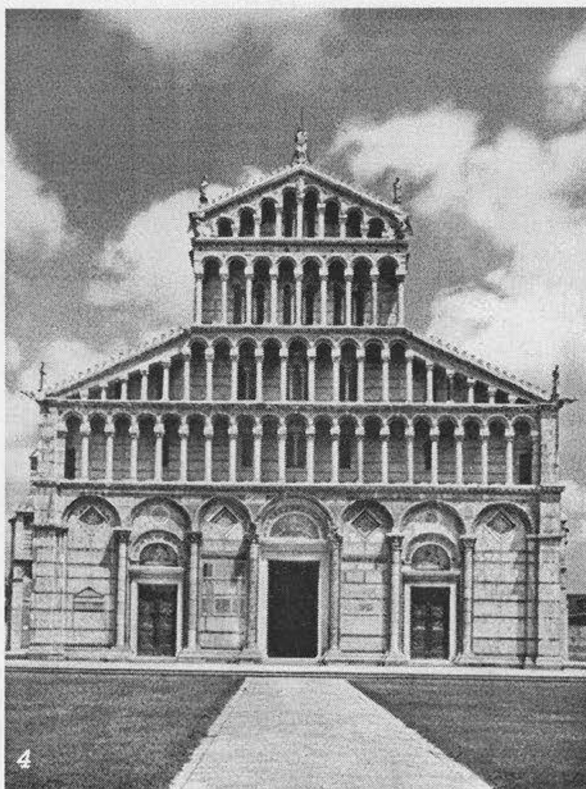
Bolta în cruce a constituit un nou pas înainte în spectaculoasa evoluție a structurii catedralelor medievale. Acest sistem împărțea nava centrală în travei, fiecare dintre ele acoperită de o unitate de boltă pe plan pătrat, alcătuită din semicilindri intersectați la 90^0. Ea producea eforturi doar în colțurile pătratului. Neajunsul ei era acela că arcele diagonale rezultând eliptice, erau greu de executat, pentru că bolțarii având fiecare altă formă, trebuiau fasonați bucată cu bucată.

Arce, arcade și arcaturi









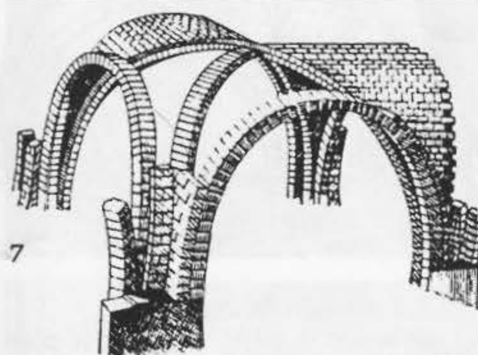


*Printre detaliile reprezentative ale catedralelor medievale se numără **portalul**. Inițial, portalurile erau simple, apoi, datorită zidurilor groase, a fost posibilă o evazare a deschiderii. Acest procedeu cu intenții de artisticitate sugerează o invitație și a devenit un element de mare spectacol. 1. Schema unui portal romanic. 2. Portal romanic cu arhivolta arc în plin cintru. 3. Portal gotic cu arhivolta arc frânt.*

*Detaliu important în arhitectura medievală, **arcul** a fost folosit și în lungi suite exterioare, numite **arcaturi**, care au creat un efect plastic iubit mai ales în Italia.*

4. Fațada catedralei din Pisa (1066-1184). De menționat este că nu toate clopotnițele erau turnuri, ci existau, iată, și clopotnițe-arcade, cu unul sau mai multe goluri de care atârnau clopotele. 5. Domul din Mainz, început în 975, este una din primele încercări de a construi bolți pe ogive, sistem pe care avea să se clădească stilul gotic. Introducerea acestui element, deși esențial, încă nu a schimbat caracterul general romanic al edificiului.







6. Bolta în leagăn pe arce dublouri, la catedrala Saint Sernin din Toulouse, sec. 12. 7. Bolta în cruce. 8. Biserica abaţială Maria Laach, 1156. Nervurile diagonale sunt arce eliptice, rezultate după construirea arcelor de cerc perimetrale.

Dinamica gotică

Din punct de vedere al imaginii generale, dacă simplificăm lucrurile, putem spune că romanicul a produs construcţii masive, greoaie şi întunecoase, pe când edificiile gotice erau nervoase, aeriene, îndrăzneţe.

Din punct de vedere al semnificaţiilor lor, biserica romanică se raporta la mediul înconjurător ca un refugiu, pe când catedrala gotică a căpătat semnificaţii mai subtile. Imaginea ei aproape celestă, verticalitatea ei care chestiona transcendentul, interioritatea ei misterios luminată care sugera prezenţa lui dumnezeu, au făcut din catedrală un simbol teologic şi filozofic mai profund.

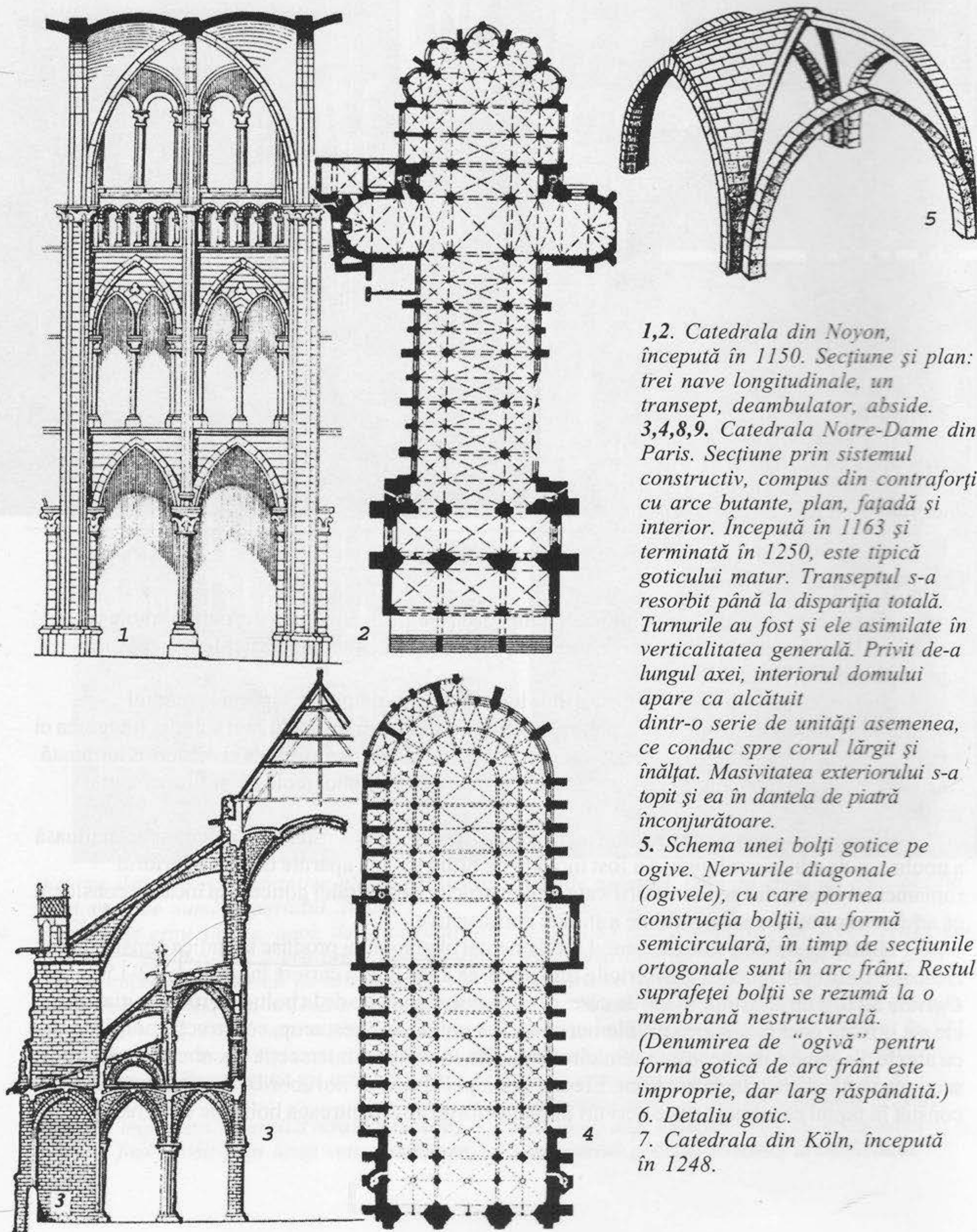
De fapt, câteva noutăţi de fond au permis evoluţia estetică diferită şi atât de spectaculoasă a noului tip de edificiu religios. Au fost inovaţii de ordin tehnic, apărute deja în interiorul romanicului târziu, dar genial valorificate de constructorii catedralei gotice, aşa încât se consideră că arhitectura gotică a atins o culme a ştiinţei constructive. 12-5

Bolta pe ogive a fost elementul fundamental al revoluţiei produse în statica construcţiilor. Descoperită şi aplicată încă la bisericile romanice, ea a făcut însă carieră în secolele 12-15. *Ogivele* au fost un substitut în arc de cerc, al elipselor diagonale de la bolta în cruce. Iniţial, prin ele s-a urmărit doar rezolvarea problemei bolţarilor unicat. În acest scop, construcţia bolţii începea cu arcele diagonale, dar de formă semicirculară. Ele constituiau intersecţia unor bolţi, a căror secţiune verticală rezulta în arc frânt. Efectul principal al acestei noi abordări în construcţia bolţii a constat în faptul că numai aceste nervuri preluau eforturile din întreaga boltă, pe când restul

pânzelor erau independente, doar autoportante. Nervurile diagonale se descărcau, la rândul lor, pe de o parte ca forțe axiale în stâlpi, în timp ce componenta oblică a forței de împingere era preluată de cel de-al doilea element nou de construcție: sistemul compus din *contraforți* și *arce butante*. Aceste unități de rezistență aliniate afară, pe zidurile laterale, formau o adevărată dantelă din piatră.

Bolta pe ogive a fost o inovație tehnică extraordinară, care a determinat rezolvarea impecabilă a unor vechi probleme constructive. Dincolo de acest aspect practic însă, această performanță tehnică a permis crearea unor importante efecte de ordin estetic.

În primul rând a câștigat expresivitatea ansamblului: pereții, acum neportanți, au devenit mai înalți (uneori de 50 de metri), mai subțiri, străpunși de goluri mai multe și mai mari, ajungând până la o incredibilă "dematerializare", la "peretele diafan". Nava centrală era mult mai înaltă



1,2. Catedrala din Noyon, începută în 1150. Secțiune și plan: trei nave longitudinale, un transept, deambulator, abside.
3,4,8,9. Catedrala Notre-Dame din Paris. Secțiune prin sistemul constructiv, compus din contraforți cu arce butante, plan, fațadă și interior. Începută în 1163 și terminată în 1250, este tipică goticului matur. Transeptul s-a resorbit până la dispariția totală. Turnurile au fost și ele asimilate în verticalitatea generală. Privit de-a lungul axei, interiorul domului apare ca alcătuit dintr-o serie de unități asemenea, ce conduc spre corul lărgit și înălțat. Masivitatea exteriorului s-a topit și ea în dantela de piatră înconjurătoare.
5. Schema unei bolți gotice pe ogive. Nervurile diagonale (ogivele), cu care pornea construcția bolții, au formă semicirculară, în timp de secțiunile ortogonale sunt în arc frânt. Restul suprafeței bolții se rezumă la o membrană nestructurală. (Denumirea de "ogivă" pentru forma gotică de arc frânt este improprie, dar larg răspândită.)
6. Detaliu gotic.
7. Catedrala din Köln, începută în 1248.


6


8


7


9

decât navele laterale, cu excepţia tipului german de *Hallenkirche*, unde navele aveau aceeaşi înălţime. A crescut şi lungimea navelor, care în Franţa depăşea adesea 100 de metri.

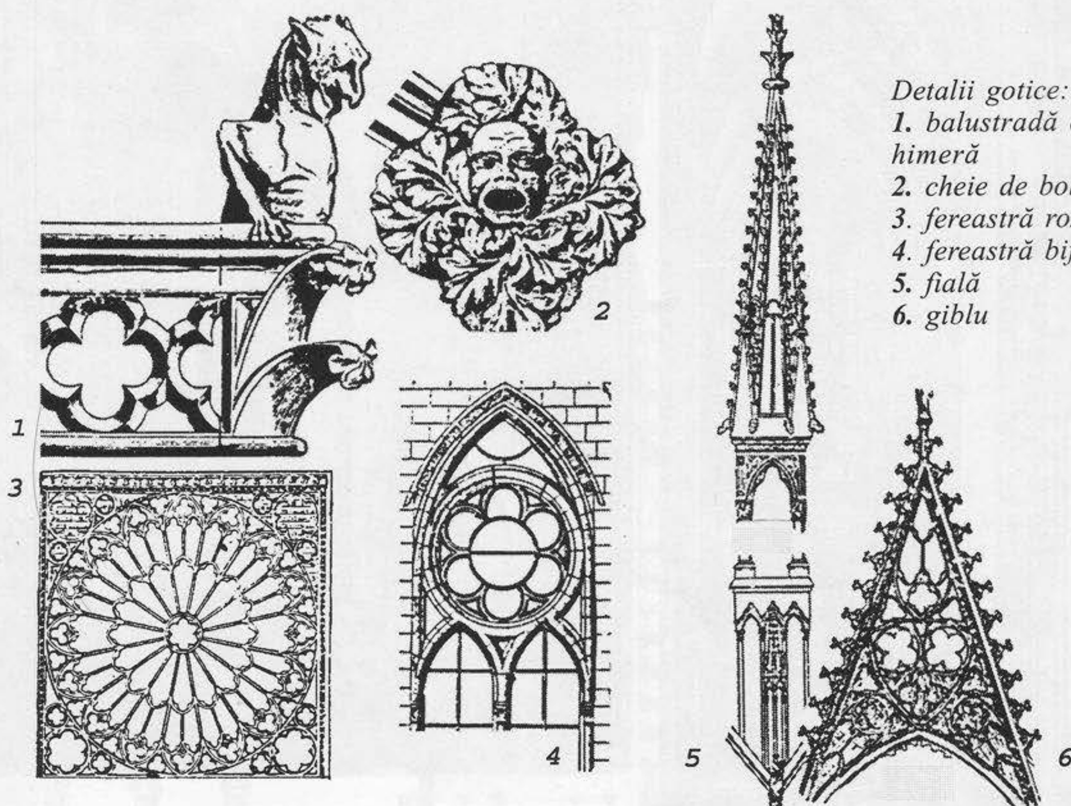
În fine, noile principii structurale şi spectaculozitatea spaţială au declanşat decoraţia gotică specifică. Noul tip de ornamentaţie, mult mai liber, se bucura de multă preocupare. Mai cu seamă faţada principală deţinea un loc important din punct de vedere artistic. Ea punea, de altfel, probleme de racordare la restul clădirii, terminat de obicei în etape anterioare de construcţie. Turnurile care flancau faţada, de exemplu, de multe ori au rămas fiecare în alt stadiu de construcţie sau au fost chiar concepute diferit, căci construcţia unei catedrale se desfăşura de-a lungul multor zeci de ani, chiar peste un secol. Turnurile se ascuţeau către cer prin *fleşe* din piatră ori prin şarpante ascuţite.

O piesă de mare spectaculozitate a faţadei era *portalul.* Exista un portal principal şi câteva portaluri laterale, fasonate şi sculptate cu multă dragoste. Deasupra portalului principal de afla alt element asupra căruia se concentra efortul artistic: *rozasa,* o fereastră circulară, o broderie de piatră cu vitralii viu colorate. *Ferestrele* gotice, bifore sau trifore, erau foarte înalte, terminate şi ele în arc frânt, decorate cu dantele sculpturale şi vitralii.

Se spune despre constructorii medievali că erau stăpâniţi de "*horror vacui*" (oroare de vid), de aceea pe pereţii catedralei nu exista nici un centimetru pătrat de suprafaţă nedecorată – cu sculpturi, basoreliefuri, console pentru statui închipuind fiinţe ciudate din bestiarul plin de fantezie al evului mediu.

Toate aceste mijloace plastice, care produceau efecte măreţe, au slujit funcţiei fundamentale a catedralelor, care era de natură simbolică: se explica muritorilor, pe cale vizuală, care este sensul vieţii pe pământ. Evident, era acela de a te pregăti, printr-o viaţă curată şi plină de smerenie, pentru luminoasa viaţă de dincolo. La aceasta slujea volumetria amplă, stăpânită de verticalitatea aproape metafizică. La crearea atmosferei mistice din interior era folosită lumina colorată a vitraliilor. În general, spaţiul, lumina, sculptura şi pictura conlucrau pentru a crea această măreaţă şi complexă operă de artă care era catedrala gotică.

Pe la 1380 - trecuseră mai bine de două secole de la deschiderea primului şantier gotic la Saint-Denis - a apărut *goticul flamboaiant*, ultima fază, extrem verticală şi nervurată a stilului gotic, de fapt o împingere a acestui sistem până la ultimele sale consecinţe. Astfel s-a încheiat evoluţia catedralei medievale, unul dintre capitolele cele mai importante din istoria arhitecturii occidentale.



Detalii gotice:
1. balustradă cu himeră
2. cheie de boltă
3. fereastră rozasă
4. fereastră biforă
5. fială
6. giblu



Arhitectura românească în Evul Mediu

Arhitectura secolelor 10-13 pe teritoriul actualei României era compusă aproape exclusiv din case şi biserici de lemn şi din bordeie.

■ În Transilvania a apărut, pe la 1100, arhitectura din piatră. S-au construit atunci **edificii religioase** în pur stil romanic, de către ctitori maghiari şi saşi. Un exemplu este *biserica din Herina*, din 1250.

După această dată, edificiile au început a fi contaminate de stilul gotic, cum este cazul *catedralei romano-catolice din Alba-Iulia* (1246-1291), *al bisericii cisterciene din Cârţa, al bisericii evanghelice din Prejmer, Sf. Bartolomeu din Braşov* ş.a.

Goticul matur s-a manifestat din 1350, prin *catedralele din Sebeş* şi *Sfânta Maria din Sibiu, biserica Neagră din Braşov, biserica Sfântul Mihail din Cluj* etc.

Tot în Transilvania a început să se dezvolte o arhitectură românească din piatră, prin adaptarea stilurilor romanic şi gotic la necesităţi şi posibilităţi locale. Astfel de monumente sunt *bisericile ortodoxe din Densuş, Strei* şi *Sântămăria Orlea,* datate pe la 1280.

■ În aceeaşi perioadă a apărut şi o **arhitectură civilă** din piatră, constând în mici cetăţi ale nobililor locali. S-au păstrat castelul din *Bran* şi cel al *Corvineştilor (Huniazilor) din Hunedoara.*

■ A existat şi o **arhitectură "militară"**, constând în fortificaţii ale unor aşezări. S-au păstrat urme ale *cetăţii ţărăneşti din Câlnic* şi *fortificaţii* ale viitoarelor oraşe *Sighişoara, Sibiu* (unde s-au păstrat şi turnuri), *Cluj, Arad, Braşov* etc. În numeroase oraşe din Transilvania - Turda, Braşov, Mediaş, Sighişoara, Sibiu, Reghin, Gherla ş.a. - s-au păstrat case de locuit (cu sau fără prăvălii) de factură medievală, cu elemente gotice. În fragmentele de oraş vechi păstrate, se citeşte forma şi structura urbană specifică aşezărilor medievale din occident: faţade aliniate la stradă în front compact, densitate mare, străzi relativ înguste, pieţe închise.

La un interval de peste un secol au apărut cetăţi fortificate şi în Moldova, cele mai cunoscute fiind *Cetatea Neamţ* şi *Cetatea de Scaun a Sucevei.*

■ **Biserica ortodoxă** a fost un program foarte preţuit, mai ales în regiunile extracarpatice. Multe secole după creştinarea locuitorilor de aici, au fost construite doar biserici din lemn. Abia în secolul 14 au apărut, simultan în Ţara Românească şi Moldova, primele biserici din piatră:

Biserica Sf. Nicolae din Curtea de Argeş (biserica domnească), construită pe la 1350, este cel mai vechi monument specific ortodox de la noi. Este concepută după modelul clasic al bisericilor de tip *cruce greacă înscrisă,* creaţie a arhitecturii bizantine. Pe baza acestui arhetip se vor construi nenumărate biserici româneşti.

Biserica Sf. Niculae din Rădăuţi, construită pe la 1360, este o *bazilică romanică* cu trei nave, boltită, adaptată necesităţilor de rit ortodox prin segmentările transversale. Ea nu avea să joace însă un rol prea mare în evoluţia arhitecturii moldoveneşti.

O mai largă răspândire avea să cunoască în Moldova *biserica-sală*, cu boltă cilindrică pe arce-dublouri, cum e cea de la *Dolheştii Mari,* de pe la 1480.

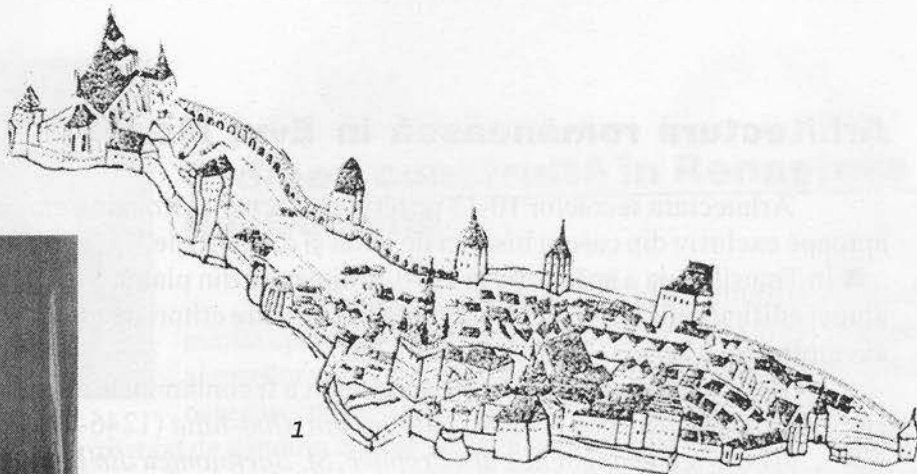
Primul monument moldovenesc care a lansat un tip de plan ce va fi preferat este biserica *Sfânta Treime din Siret (1354-1358).* Cu această ctitorie a început istoria *trilobului* (numit şi *treflat* sau *triconc)* în Moldova.

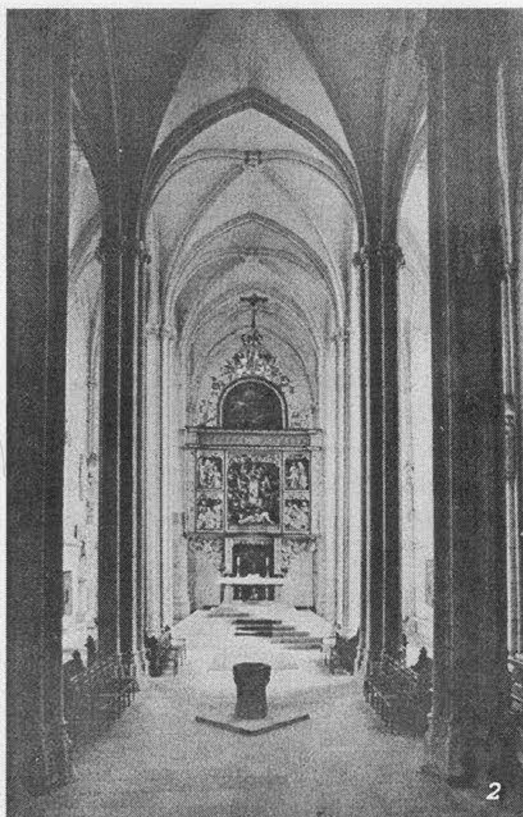
O sinteză monumentală de elemente vechi şi noi este *biserica mănăstirii Neamţ* (1497).

Omologul muntenesc al tipului de biserică pe plan *trilobat*, originar de la Athos, apăruse deja în 1386, la *biserica mănăstirii Cozia.*

Combinaţia muntenească între cele două tipuri de plan - crucea greacă înscrisă şi trilobul - o găsim la *biserica mănăstirii Snagov*, în 1518 - sinteza monumentală din Ţara Românească.

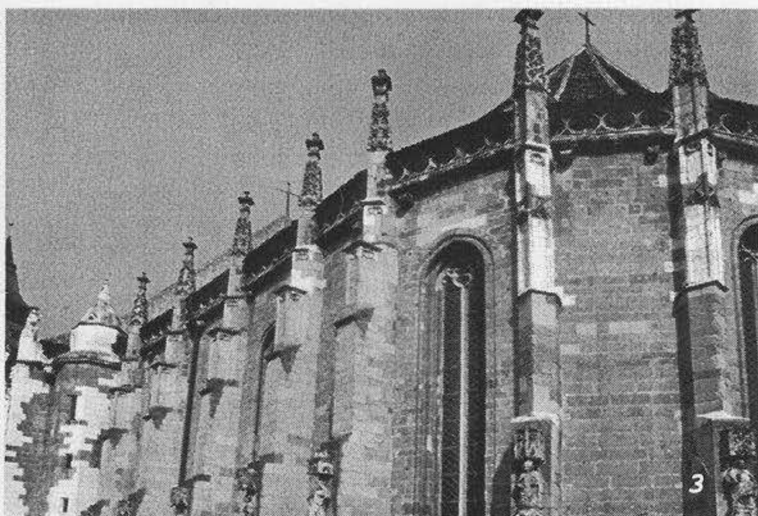
Decoraţia exterioară a ultimelor patru biserici constă în alternanţa orizontalelor de piatră şi cărămidă, asociate cu discuri colorate smălţuite, cu ocniţe şi firide, apoi brâuri, cornişe, socluri, chenare şi ancadramente din piatră. Această ornamentaţie de provenienţă orientală, venită dinspre Grecia şi chiar Georgia, a străbătut ţinuturile sârbeşti şi morave şi, astfel îmbogăţită, a străpuns ţinuturile noastre pe la sud. În Moldova întâlnim însă şi contraforţi, portaluri şi ferestre preluate din limbajul gotic.



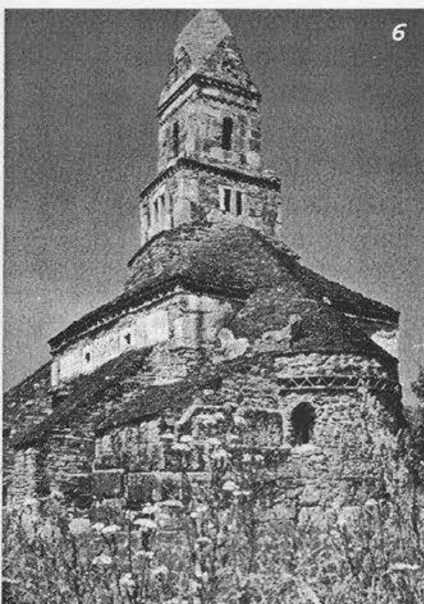


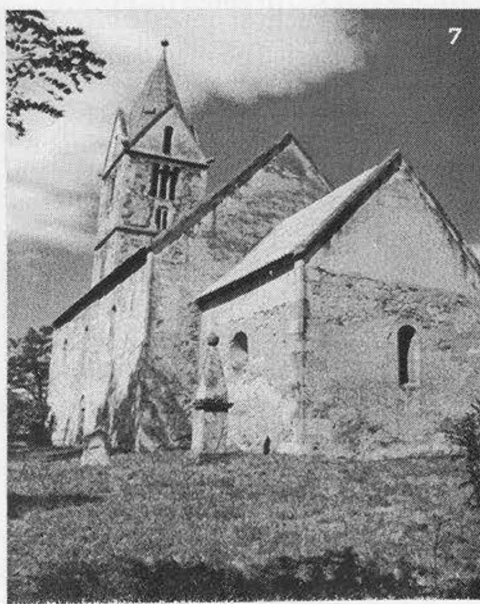


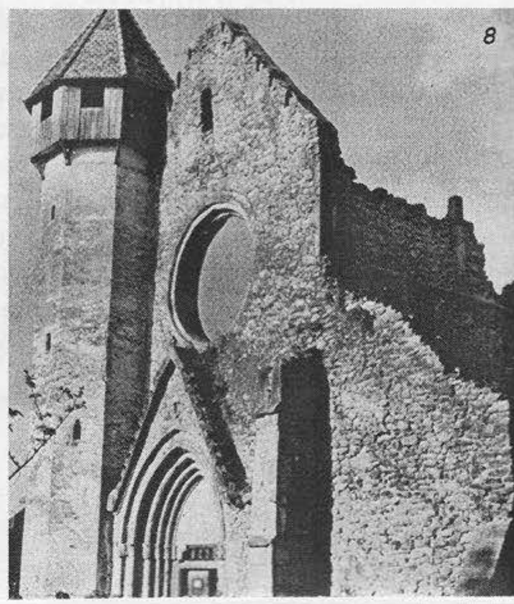
Transilvania: ***1.*** *Cetatea Sighişoara.* ***2.*** *Catedrala romano-catolică din Sebeş Alba, sec.13.* ***3.*** *Biserica Neagră, Braşov.* ***4.*** *Castelul Huniazilor, Hunedoara.* ***5.*** *Castelul Bran, 1380-1400.* ***6.*** *Biserica din Densuş, sec. 13.* ***7.*** *Biserica Sântămărie Orlea, sec. 13.* ***8.*** *Biserica cisterciană din Cârţa, sec. 13.* ***9.*** *Biserică de lemn din Maramureş. Verticalitatea ei pronunţată este o evidentă influenţă gotică.*

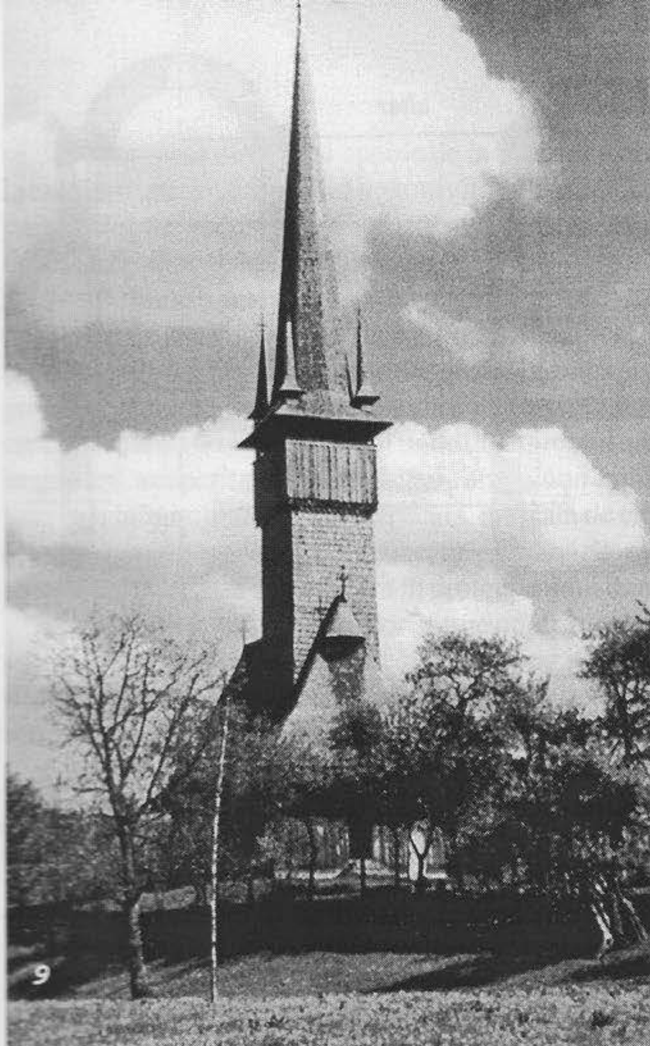










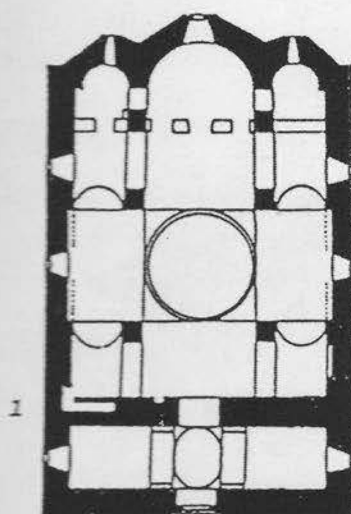


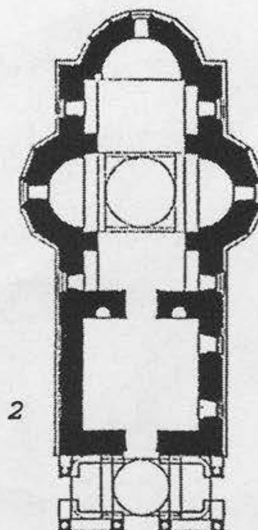


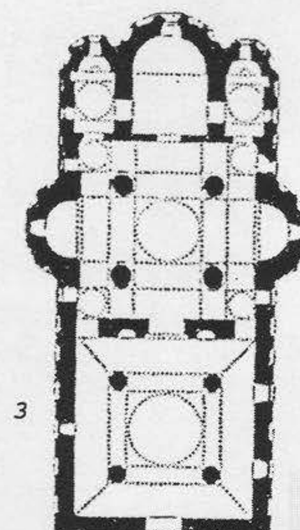


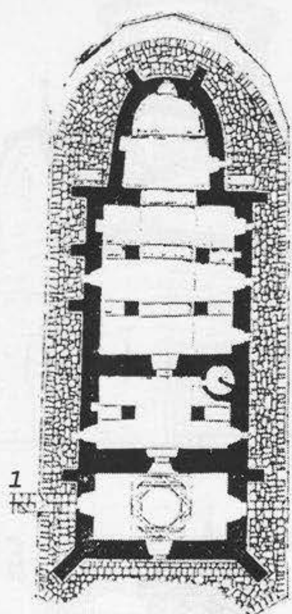


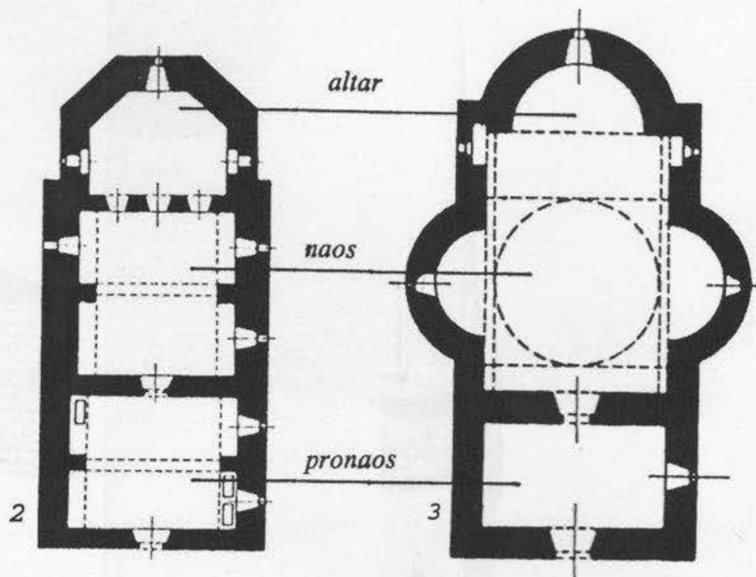
Cele trei arhetipuri de biserici muntenești:
1. Biserica domnească Sf. Nicolae din Curtea de Argeș, 1350, pe plan de tip "cruce greacă înscrisă".
2. Biserica mănăstirii Cozia, 1386, pe plan "trilobat".
3. Biserica mănăstirii Snagov, 1518, o sinteză a celor două tipuri.

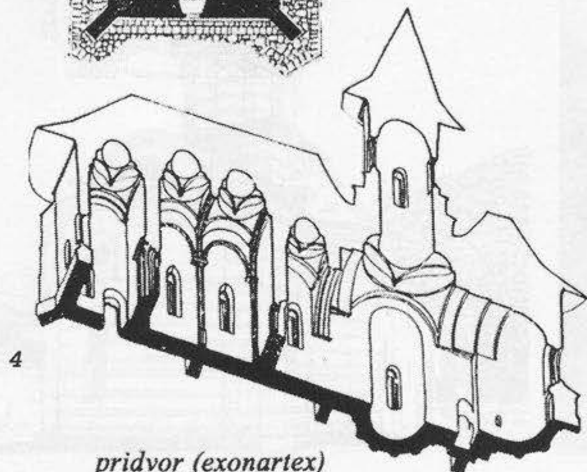




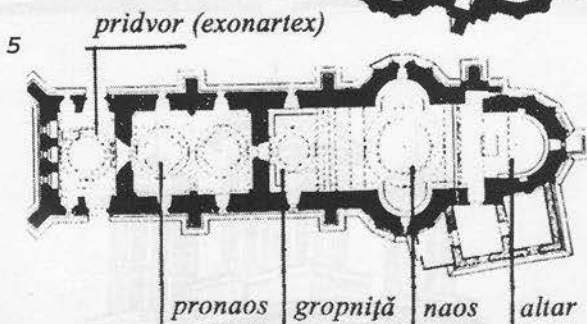








4



Primele biserici din Moldova:
1. Biserica Sf. Niculae din Rădăuţi, 1360, pe plan bazilical.
2. Biserica din Dolheştii Mari, 1480, tip biserică-sală.
3. Sfânta Treime din Siret, 1354-1358, pe plan trilobat.
4,5,6. Biserica mănăstirii Neamţ, 1497, forma cea mai evoluată de biserică moldovenească. Faţă de canonul ortodox, au fost adăugate două spaţii noi, impuse de necesităţi locale: exonartexul (pridvorul) şi gropniţa.
7. Biserica mănăstirii Moldoviţa.

6

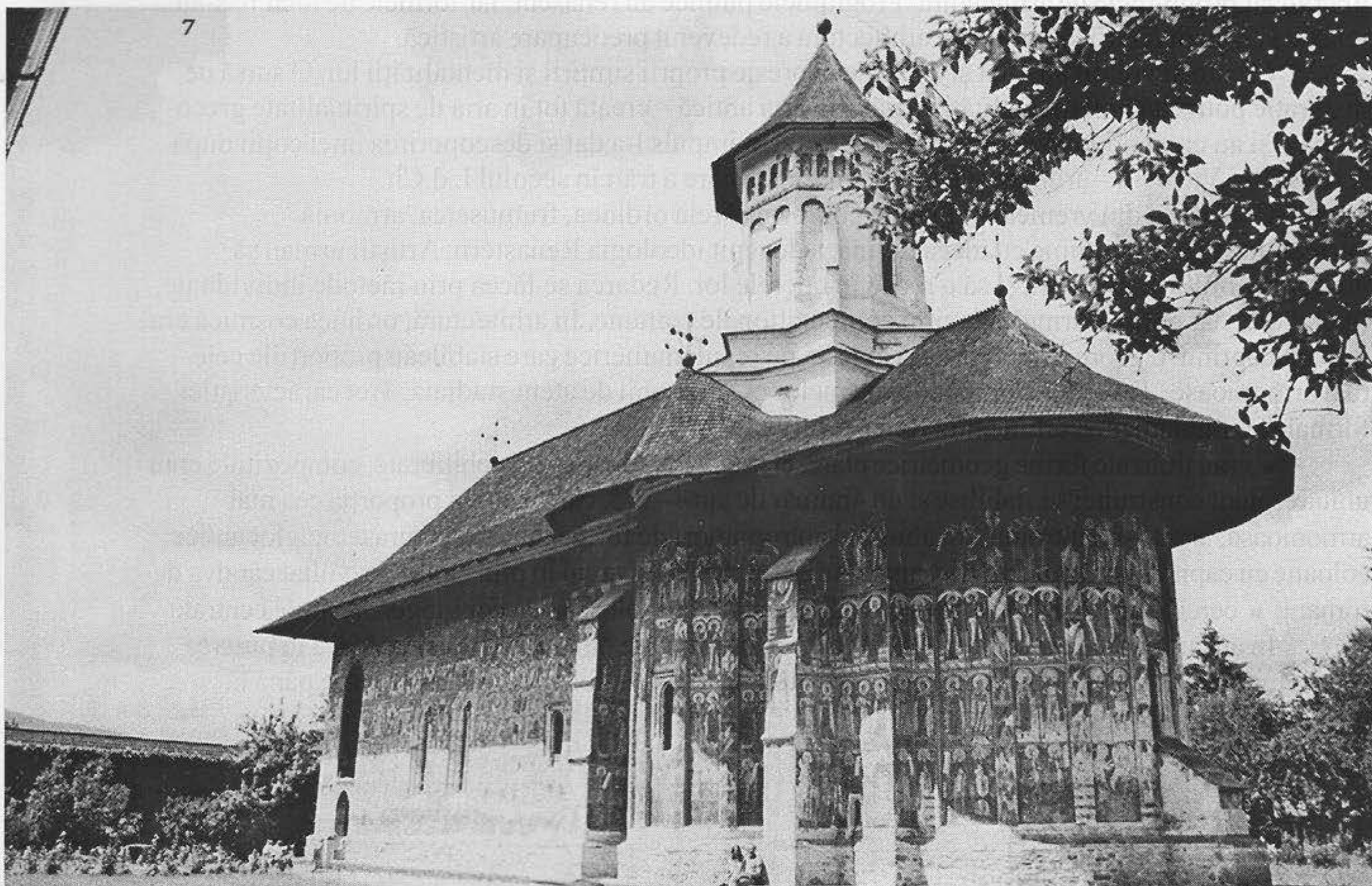
Sistemul de bolţi şi cupole de la bisericile ortodoxe conţinea contribuţii ale meşterilor locali, care au dovedit astfel inventivitate şi capacitate de adaptare la condiţiile specifice. O particularitate o constituie fragmentarea acoperişului în segmente cu forme diferite, corespunzătoare tipurilor diverse de boltire din interior.

Arhitectura şi simbolistica bisericii ortodoxe este o temă de mare interes actual. În principiu, indiferent de prototip (treflat, cruce greacă, bazilical etc.), există o ordine fixă a spaţiilor interioare, de-a lungul unei axe longitudinale: *pronaos, naos* şi *altar.* Lor li s-au adăugat uneori un *pridvor* şi o *gropniţă*. Această direcţie orizontală conţine o gradaţie funcţional-simbolică. Pronaosul este locul credincioşilor. Altarul este locul unde doar preotul are acces. Între ele se află naosul, spaţiul cel mai important, acoperit cu cupolă - locul comuniunii între muritori şi divinitate. Este locul de întâlnire între axa longitudinală şi axa verticală, marcată de cupolă. Volumetria de ansamblu a bisericii ortodoxe, cu proporţiile sale statice, nu exprimă dramatismul caracteristic catedralelor occidentale, ci armonie, resemnare şi încredere în protecţia unui dumnezeu blând, sugerată şi de acoperiş.

Creaţii autentice care constituie contribuţii româneşti valoroase la patrimoniul mondial de valori sunt *bisericile de lemn maramureşene* şi *bisericile pictate din Bucovina*. Bisericile de lemn, suple, elegante, constituiau repere simbolice pentru comunitatea sătească. În micul interior însă, intimitatea domestică ne aminteşte de copilăria omenirii.

Încă din timpul lui Ştefan cel Mare, bisericile fuseseră acoperite la interior cu o pictură relativ sobră, statică şi enunţiativă, legată de canoane bizantine. Ideea ciudată şi interesantă de a picta biserica pe din afară, a fost o deviere neaşteptată de la regulile ortodoxe. Pe un ecran exterior cu o desfăşurare destul de mare, pictura, mult mai liberă, a devenit mai vie, încărcată de dramatism şi emoţie. Mai mult decât predicile în slavonă, aceste benzi desenate pe înţelesul tuturor erau lecţii de morală şi religie pentru comunitatea neştiutoare de carte. În aceste povestiri colorate, forţele biblice ale răului - dracii - apăreau în chip de turci, duşmani tradiţionali împotriva cărora trebuia mobilizat poporul. Ei aveau înfăţişări ridicole, în timp ce sfinţii aveau chipuri spiritualizate. Alte pilde încurajau supunerea şi teama de păcat. În fresca de la Voroneţ, nişte omuleţi mici şi goi, 'interpretau' sufletele păcătoşilor. Meşterii au avut ocazia să-şi manifeste talentul şi umorul în alegorii de-o încântătoare fantezie şi naivitate. Astfel, la *Arbore,* sfânta Marina târăşte de chică un drac, pe care se pregăteşte să-l bată cu un ciocan în cap.

Bisericile pictate care s-au păstrat sunt: biserica *Arbore*, bisericile mănăstirilor *Voroneţ, Humor, Moldoviţa, Suceviţa.* Această trudă cu şansa perisabilului, este cea mai interesantă manifestare estetică din istoria arhitecturii româneşti.


7



Ordinea construită în Renaştere

Quatrocento

Cum arhitectura este un aspect al culturii şi civilizaţiei, marile epoci din istoria arhitecturii reprezintă şi ele un aspect al marilor epoci din istoria culturii şi civilizaţiei. Sunt epoci în care discernem o identitate culturală proprie. Ele se caracterizează printr-un anumit mod de gândire, care se reflectă în producţia culturală concretă: în filozofie, în arhitectură, în pictură, literatură. Fiecare astfel de epocă a reprezentat un pas înainte în evoluţia omenirii şi a influenţat viitorul.

Aceste epoci au o coordonată temporală, dar au şi una teritorială. Într-un anumit loc – centru cultural – s-au născut în mintea unor genii creatoare idei noi, care apoi s-au răspândit pe o arie culturală.

Începând de pe la 1370, la Florenţa începea să se nască o artă diferită de cea din Evul Mediu, cel impregnat de spiritualitate şi educaţie teologică. De altfel, în arhitectură, stilurile medievale se răspândiseră mai mult în jumătatea nordică a continentului, în Italia şi Franţa manifestându-se doar accente gotice. Cât despre temperamentul artistic al italienilor, acesta n-a aderat de fapt niciodată cu convingere la acest tip de forme. Efectele primelor căutări ale unei expresii culturale proprii s-au numit *proto-renaşterea* florentină. Îi considerăm pe Massacio (în pictură), pe Donatello (în sculptură) şi pe Filippo Brunelleschi (în arhitectură) părinţii epocii culturale numită Renaştere. De la Florenţa, caracteristicile gustului şi gândirii de tip renascentist au cuprins curând regiunea Veneto, Lombardia, ducatul Urbino, apoi întreaga Europă, cu raze de influenţă mai lungi sau mai scurte, mai pronunţate sau mai diluate.

Dacă urmaşii glorioasei antichităţi nu s-au acomodat niciodată prea bine cu concepţiile teologice care minimizau importanţa vieţii pământeşti şi nici cu arta "propagandistică" aferentă, focalizată pe "viaţa de dincolo", nu înseamnă că în timpul Renaşterii oamenii ar fi încetat să creadă în divinitate; numai că au făcut-o în alt fel. Ei au considerat că esenţa şi perfecţiunea divină nu se află undeva în ceruri, de unde se revelează, mai mult sau mai puţin, unora dintre muritori, ci se află tocmai în creaţiile lui Dumnezeu pe pământ: în om şi în natură. Ea se lasă descoperită pe cale intelectuală. Ca urmare a faptului că omul şi-a recăpătat demnitatea şi valoarea, viaţa civică şi-a recăpătat şi ea prestigiul. Au revenit preocupările urbanistice din vremea Romei Antice şi s-au liberalizat programele de arhitectură. Programele publice au renăscut, iar formele de locuire s-au relaxat şi s-au diversificat. Întreaga arhitectură a redevenit preocupare artistică.

Creatorii vremii au aflat şi ei căi de expresie proprii simţirii şi mentalităţii lor. O sursă de inspiraţie potrivită noii mentalităţi au găsit în arta antică – creată tot în aria de spiritualitate greco-latină – şi au creat noua ideologie a Renaşterii. Un impuls l-a dat şi descoperirea unei copii după scrierile lui Vitruviu – arhitect şi teoretician roman care a trăit în secolul I. d.Ch.

Concepţia din vremea lui Platon, conform căreia ordinea, frumuseţea, armonia, perfecţiunea erau sinonime cu ideea divină, a devenit ideologia Renaşterii. Artiştii urmau să descopere ordinea în natură şi să o redea în operele lor. Redarea se făcea prin metode individuale, liber alese, dar care au urmat principii compoziţionale comune. În arhitectură, ordinea cosmică era reflectată printr-o geometrie riguroasă, bazată pe reguli numerice care stabileau proporţiile cele mai armonioase. De altfel, compoziţia formelor era deosebit de atent studiată. Trei caracteristici formale au fundamentat arhitectura Renaşterii:

▪ erau utilizate forme geometrice clare, elementare, în raporturi echilibrate; compoziţiile erau unitare, atent construite; se stabilise şi un «număr de aur» – 3/5, care asigura proporţia cea mai armonioasă; ▪ a fost reintrodus vocabularul antropomorf de forme din arhitectura templelor antice: coloane cu capitel ionic sau corintic, antablamentul, frizele şi arcul în plin cintru dezvoltat cândva de romani; ▪ cercul fiind considerat forma perfectă, arhitecţii foloseau cu convingere spaţiile centrale.

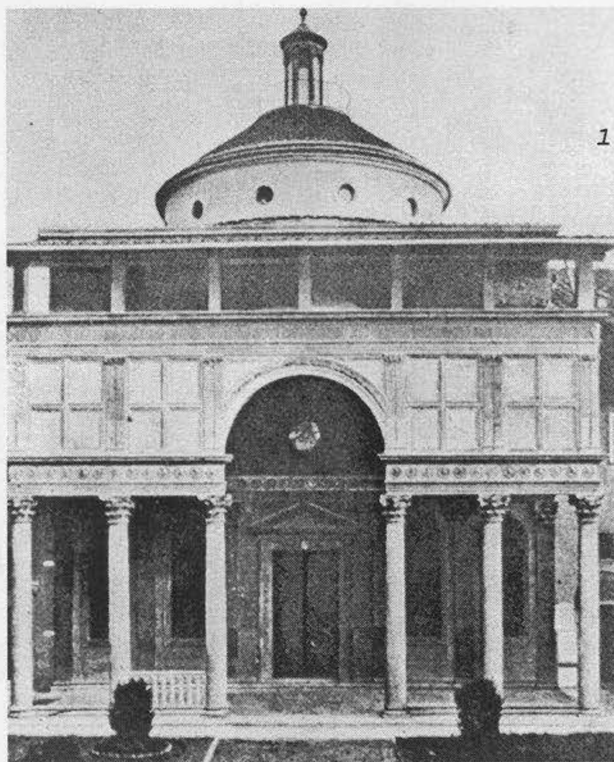
În ansamblul ei, autoritatea Renaşterii s-a sprijinit pe cultura sa, pe încrederea în puterea intelectuală şi morală a omului. Creativitatea umană a fost astfel eliberată – cel puţin până la următoare parţiale îngrădiri.

Filippo Brunelleschi *(1377-1446) a fost primul mare arhitect cunoscut în istoria arhitecturii de după Cristos. Au existat şi înaintea sa mari personalităţi creatoare în domeniul arhitecturii, această muncă având însă în Evul Mediu un caracter colectiv, ele erau umbrite de anonimat. Brunelleschi a fost prima personalitate individualizată ca arhitect, cu statut social asumat şi a fost, fără îndoială, cel mai important în timpul vieţii sale.*

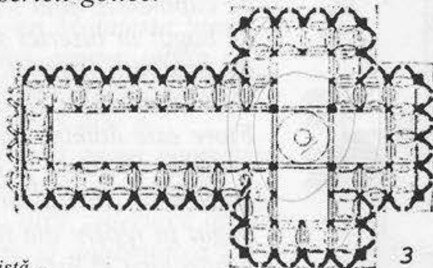
1. *Capela Pazzi este o biserică concepută pe plan central. Volumetria şi faţada exprimă perfect idealul noii arhitecturi, purtând trăsăturile sale principale: cupolă centrală, portic cu coloane corintice şi antablament de origine antică, arcul în plin cintru, în locul arcului frânt medieval. Proporţiile elementelor de pe faţadă corespund numărului de aur, sunt distincte, dar subordonate unei logici constructive şi compoziţionale de ansamblu.*

2. Ospedale del'Inocenti, un spital pentru copiii orfani din Florenţa, a fost clădirea în care a apărut pentru prima dată noul stil al perioadei "della rinascita". În 1420, arhitectul concepea acest proiect în paralel cu lucrul la cupola domului Santa Maria del Fiore. La faţada spre curtea interioară se desfăşoară un portic cu o elegantă suită de arce, sprijinite pe suple coloane corintice. Între arce se află medalioanele de terra cota ale lui Luca della Robia.

3,4. *Biserica Santo Spirito, operă de maturitate a arhitectului, este totodată cea mai izbutită din cariera sa. Tributar tradiţiei şi necesităţilor funcţionale ale bisericii, care ţineau de ritual, Brunelleschi a construit mai întâi biserici pe plan longitudinal, de tip bazilică. Cum însă interesul estetic al arhitecţilor s-a concentrat în Renaştere pe planul central, a rezultat un compromis: s-a păstrat nava longitudinală obligatorie, dată prin temă, dar accentul a fost pus pe spaţiul central, printr-o amplă cupolă. Această strategie a fost aplicată şi la biserica Santo Spirito. Planul este adus la o deplină acurateţe şi limpezime, în timp ce întreaga volumetrie, studiată cu stricteţe matematică, exprimă disciplină în gândire, fără a fi rigidă sau severă. Dimpotrivă, interiorul este receptat ca armonios, ordonat şi senin, lipsit de umbrele mistice ale bisericii gotice.*


1


2

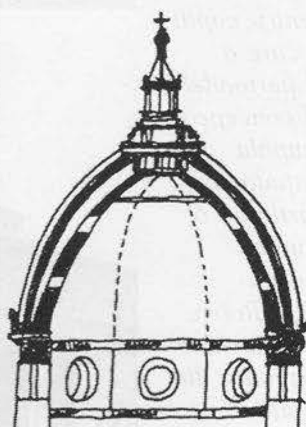

3


4

stânga sus:
Pictură renascentistă -
- descoperirea perspectivei.

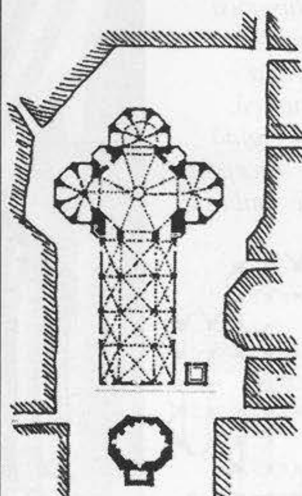






Florenţa era, pe la începutul secolului 15, un oraş cu aspect medieval şi o catedrală gotică neterminată, pe nume Santa Maria del Fiore. Când municipalitatea a organizat un concurs prin care solicita acoperirea zonei centrale a domului, ***Brunelleschi*** *a câştigat concursul cu o soluţie prin care avea să revoluţioneze arhitectura. Tema era inginerească: se cerea acoperit un spaţiu cu diametrul de 43 de metri. Brunelleschi a dat însă un răspuns totodată estetic, care avea să devină punctul de plecare al unei noi viziuni arhitecturale şi un model pentru secolele viitoare, nu numai în Europa, ci şi în afara ei.*
Cupola este compusă dintr-o dublă calotă, care se sprijină pe un tambur octogonal. Este compusă din opt felii eliptice duble (două rânduri de zidărie paralele), despărţite de nervuri, şi este lestată de un lanternou.
Forma arhitecturală a cupolei era complet diferită de cele construite până atunci. Era, mai ales, diferită de cupolele Evului Mediu, cel atât de bogat în biserici şi preocupat de structura cupolelor sale.
Cupola domului Santa Maria del Fiore este dominanta spaţială a oraşului Florenţa şi una din emblemele acestui oraş atât de bogat în repere ale istoriei arhitecturii şi artelor. Ea constituie simbolul Renaşterii în arhitectură.





Leon Battista Alberti (1404-1472) a fost, sub aspectul educației și al preocupărilor sale larg culturale, un adevărat om al Renașterii – un homo universalis. Proiectele sale, pentru care a elaborat și o temeinică bază teoretică, au căpătat caracter de model nu doar în timpul Renașterii, ci și pentru perioada barocă. Era cel mai cult, mai imaginativ și mai rafinat arhitect al Renașterii.

1. Biserica Sant' Andrea din Mantua este o construcție integral proiectată de Alberti. El a reluat motivul arcului de triumf roman la scară monumentală, cu pilaștri de ordin colosal (pe mai multe registre suprapuse), și astfel biserica are o personalitate aparte. Planul poate fi considerat "edificiu central alungit", căci se observă preocuparea acordată zonei centrale a naosului, pe când nava pare doar o prelungire a uneia din laturile crucii din plan. Interiorul este clar și poate fi cuprins dintr-o privire.

2. Biserica Santa Maria Novella a fost, de asemenea, o biserică gotică, pe care Alberti primise comanda să o adapteze gustului renascentist. Noua fațadă, cu desenul ei viguros, a fost o invenție exclusivă a lui Leon Battista Alberti, care avea să fie și ea un model, reprodus ulterior în multe variante. Paramentul "desenat" din piatră naturală a fost calculat cu atenție. Tot la această bazilică au fost introduse pentru prima dată cele două volute laterale, menite să exprime plastic tranziția de la nava centrală la navele laterale ale bazilicii. Acest element urma să fie foarte des utilizat în manierism și în arhitectura barocă.

3. Biserica San Francesco din Rimini, cunoscută ca Tempio Malatestiano, este o transformare - de altfel neterminată - a unei biserici gotice din Rimini, care prin comanda ducelui Malatesta urma să devină mausoleu pentru iubita sa. Vocabularul a fost preluat tot din antichitate. Fațada este o desfășurare a unui desen geometric, cu un portal central și elemente antropomorfe: arce puternice în plin cintru (revenire la antichitatea romană), coloane angajate și nișe oarbe sugerând funcțiuni funerare.



1



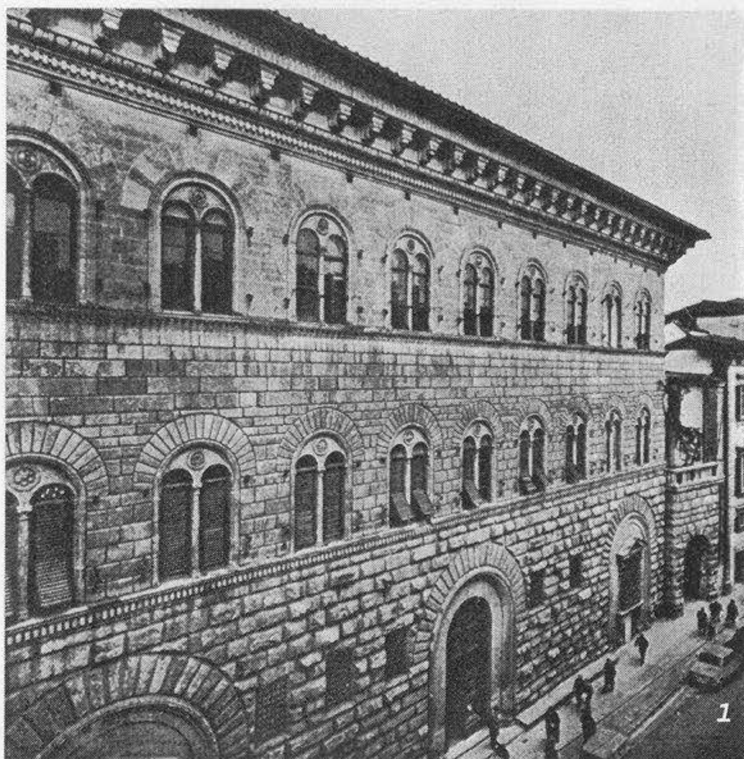
2



3

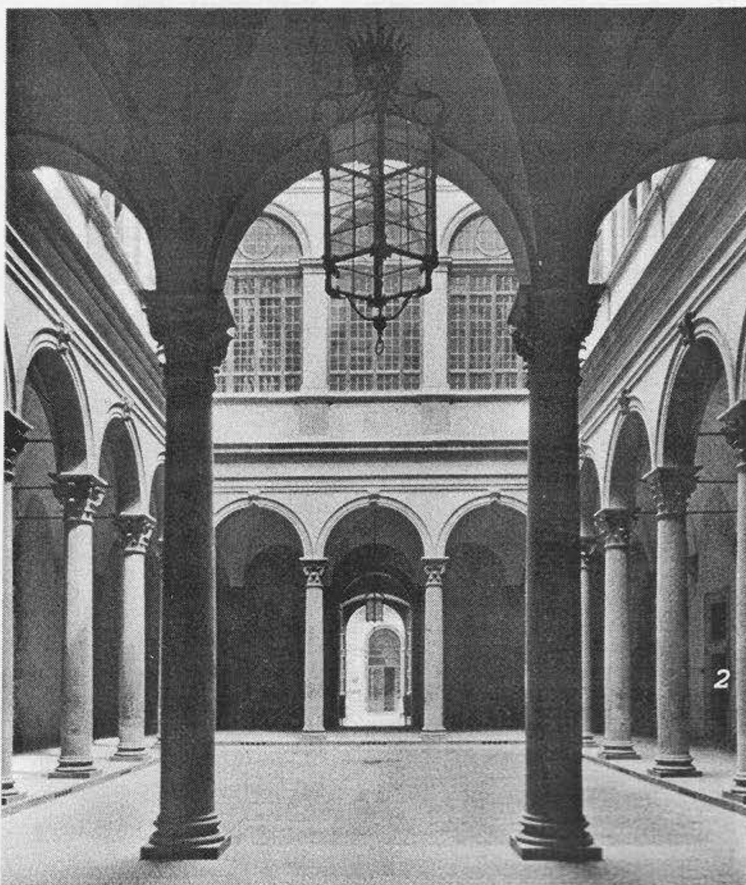
■ **Locuirea urbană** este un program al cărui concepţie a fost sensibil modificată în Renaştere faţă de Evul Mediu. Pe când castelul medieval era un loc al puterii, bine fortificat, palatul aristocraţiei renascentiste a fost o manifestare de cultură - pe care, de altfel, se baza şi autoritatea acestei aristocraţii. Masivitatea şi severitatea castelului feudal au fost convertite în geometrie elegantă, iar introducerea ordinelor l-a umanizat.

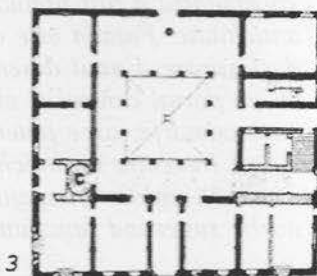
▪ Palatul urban era sediul unei familii. Era o construcţie încă introvertită, care nu refuza însă comunicarea cu mediul urban înconjurător. Faţadele se deschideau la stradă prin şiruri de ferestre, organizate în registre elaborate. Aveau însă o curte interioară cu portic perimetral de o factură mult mai destinsă decât faţadele la stradă. Era un spaţiu al luminii, vegetaţiei şi artei.





1,2,3. La Palazzo Medici-Ricardi, palatul familiei Medici, arhitectul Michelozzo Michelozzi (1396-1472) a separat nivelele pe faţadă prin cornişe, dar şi prin apareiaj diferenţiat. La parter, blocurile de piatră au fost cioplite sumar, în maniera numită "rustica", la etaj piatra a fost ecarisată îngrijit, iar etajul al doilea a fost acoperit cu suprafaţă netedă – gradaţie atent studiată.
4. Palatul Rucellai din Florenţa a fost construit după proiectul lui Leon Battista Alberti. Maniera faţadelor este sobră. Nu mai prevalează orizontala, ci proporţiile sunt mai liniştite.

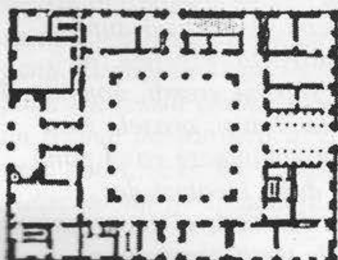


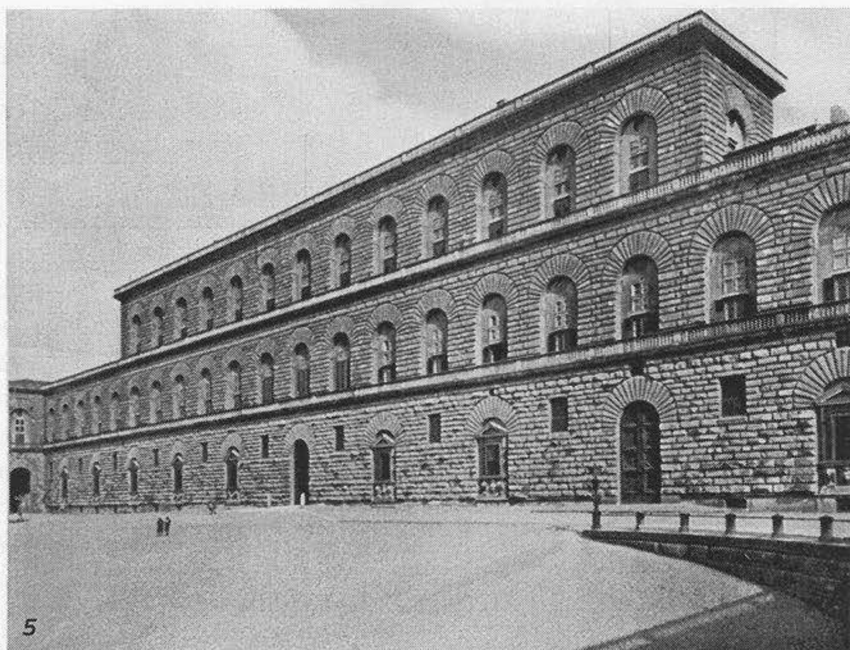


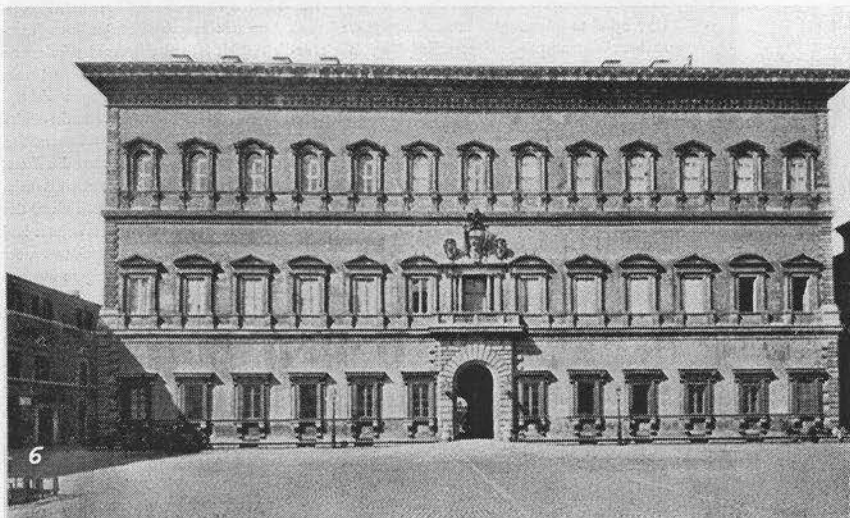
Ritmurile uniforme, au conferit clădirii un aspect static, aşezat. Desenul faţadelor prezintă şi de data aceasta gradaţia pe verticală a nivelelor, de la puternic spre rafinat, dar nu numai prin parament, ci şi prin cele trei ordine greceşti suprapuse: doric, ionic şi, sus, corintic.

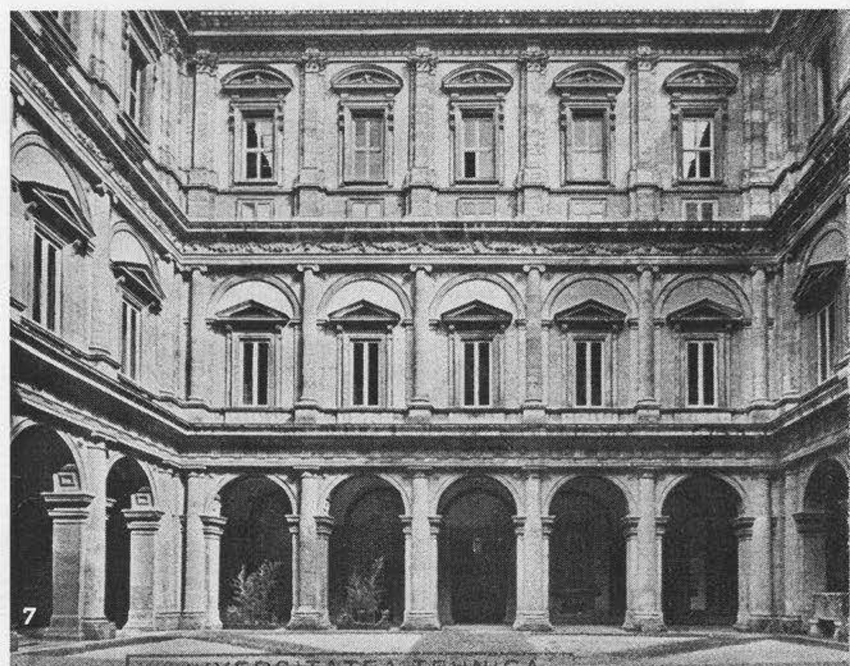
5. Palazzo Pitti i se datorează lui Brunelleschi. Faţada principală a păstrat din Evul Mediu aspectul solid prin masă şi prin paramentul "rustica" – mai pronunţat la parter. Elementele clasice au apărut la cornişele separatoare, unde baluştrii au fost prelucraţi ca mici colonete ionice. Aceste contraste dintre rustica brută şi prelucrările antropomorfe de fineţe sunt o metaforă referitoare la ceea ce artiştii Renaşterii numeau "l'opera di natura" şi "l'opera di mano".

6,7,8. Locuinţa urbană aristocratică a atins apogeul în prezenţa urbană a palatului Farnese, la Roma – ultima teoremă în piatră a Renaşterii. Crescut la şcoala lui Bramante, Antonio da Sangallo cel Tânăr a construit şi el un volum sculptural, căruia a vrut să i se citească pronunţat silueta. În acest scop a decupat-o hotărât de mediu, prin rustica de la muchii şi cornişa fermă. Jocul plin-gol există, dar nu este agitat, datorită faptului că desfăşurarea este ordonată. Obişnuita seninătate a curţii interioare a fost aici tulburată de temperamentul artistic al lui Michelangelo, care a conferit faţadelor o vibraţie neliniştită. Elementele par că abia se stăpânesc să sară din plan. Palazzo Farnese reprezintă, prin faţadele sale, exterioară şi interioară, în maniere diferite, ultimul monument al armoniosului Quatrocento şi totodată primul reprezentant al neliniştitului Cinquecento.


8

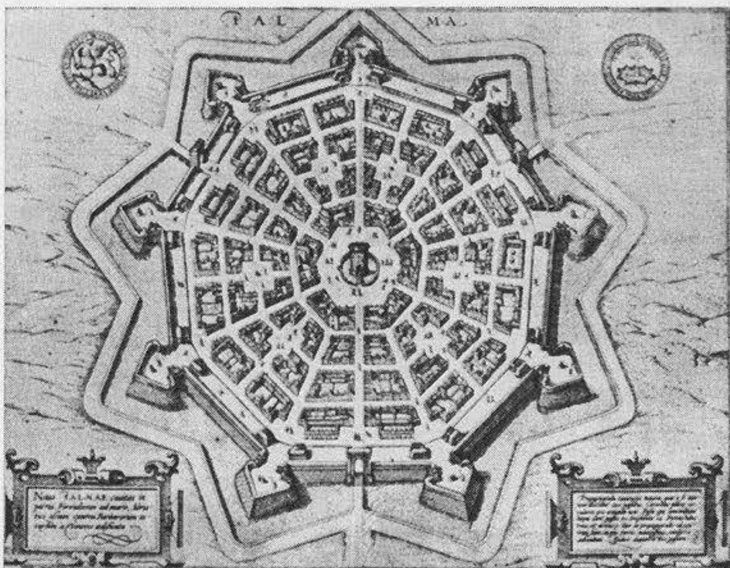

5


6


7



1



2



Ideea centralității a fost foarte îndrăgită de arhitecții Renașterii și ei au pus-o în practică cu orice prilej. Nu ar fi făcut-o dacă s-ar fi suspectat de simple preferințe, numai că ei se bazau pe o argumentare teoretică - elaborată de marele renascentist Leon Battista Alberti. În scrierile sale, Alberti stabilea chiar o ierarhie a formelor, pe trei nivele, conform cu importanța edificiului: ***a.*** *forma perfectă, centralizată, era rezervată clădirii sacre;* ***b.*** *alte forme geometrice, stabilite de reguli stricte, trebuiau utilizate la clădiri publice;* ***c.*** *în fine, clădirile private puteau adopta forme libere.*

1. *Tempietto, creația lui Donato Bramante (1444-1514), poate fi considerat un punct culminant al arhitecturii renascentiste, în care regăsim toate principiile și caracteristicile acestei epoci de creație. Geometria este clară, planul este un cerc, deci domnește simetria din toate direcțiile. Cupola cu lanternă punctează centralitatea. Influența grecească este exprimată de plasticitatea volumului exterior, de sculpturalitatea sa, care îl face demn a fi contemplat din toate direcțiile. Elementele antropomorfe sunt reprezentate de coloanele dorice.*

2. *Renașterea a fost produsul unei civilizații urbane. Era firesc deci ca arhitecții să-și pună problema regândirii orașului, mai ales a formei sale. Forma imaginată de ei pentru un oraș ideal era, evident, circulară. Sistemele de fortificații însă – reminiscențe medievale – nu erau eficiente, se pare, într-o desfășurare netedă, astfel a rezultat planul stelat. În centrul compoziției se afla fie un edificiu de cult – idee rămasă din timpurile trecute – fie, mai nou, palatul signoriei. Ideea ca în centru să fie un edificiu al puterii laice era tipică pentru noua mentalitate. Acest mod de a concepe orașul după o formulă abstractă, exprimă, de asemenea, spiritul vremii, dominat de raționalitate. Totuși, orașele s-au dezvoltat în continuare ca și până atunci, nu după idealuri de perfecțiune formală, ci ca organisme vii, sedii ale vieții comunitare.*



Cinquecento, etapa manieristă a Renaşterii

Cele două secole renascentiste au păstrat vocabularul clasic de forme ca element comun. Maniera de utilizare a acestui vocabular a fost însă diferită, pentru că semnificaţiile existenţiale pe care le aveau de comunicat arhitecţii din Quatrocento difereau de acelea din Cinquecento.

Arhitecţii din timpul Renaşterii timpurii şi mature păreau să fi găsit, pe cale intelectuală, soluţia dilemelor existenţiale. Ei erau mulţumiţi să descopere în natură ordinea cosmică, să o interpreteze şi să o redea la rândul lor în construcţii elaborate ştiinţific. Această mulţumire a certitudinii s-a reflectat în arhitectură printr-o notă de seninătate şi echilibru. Nu acelaşi era tonul în Cinquecento – etapa manieristă a Renaşterii – când au apărut îndoieli cu privire la aceste certitudini şi au început căutările, de data aceasta însă nu prin calcule şi teorii, ci pe cale empirică. Fiecare nouă construcţie era un experiment. S-au încercat fuziuni şi jocuri între detaliile altădată armonios alăturate în pace. Noile alăturări însă generau tensiuni, echilibrul se tulbura prin opoziţia dintre elemente contrare, în relaţii echivoce, provocând senzaţia de dinamism, uneori inconfortabil, chiar iritant. Cel mai ilustru exemplu în acest sens este opera de arhitectură a lui Michelangelo.

În secolul 16 a existat şi o accentuată preocupare urbanistică. S-au întocmit proiecte prin care Roma urma să fie articulată printr-un sistem de axe şi noduri. Axele erau străzile şi nodurile erau pieţele - toate spaţii cu caracter public, dinamic şi istoric. Erau redescoperite şi onorate valori uitate ale glorioasei antichităţi romane. Acestui sistem îi erau integrate construcţiile. În pieţe, unde exista mai mult răgaz pentru contemplarea faţadelor, se aflau de obicei construcţiile importante, care aveau, în general, alură monumentală.

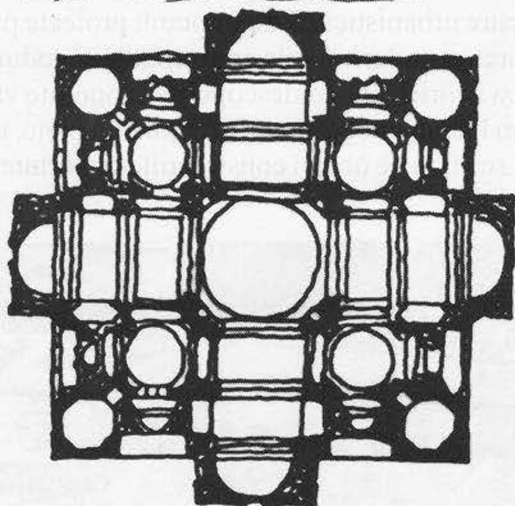
Piaţa Capitoliului are la Roma o poziţie particulară, fiind situată în afara sistemului de străzi şi pieţe, pe o colină simbolică, preţioasă pentru locuitori. Aici se afla un spaţiu moştenit din antichitate, ajuns necontrolat. Era compus din bătrânul Tabularium şi o altă clădire, situată faţă de acesta la un unghi oarecare. Acest spaţiu urma să-l organizeze Michelangelo, printr-o comandă a municipalităţii. El a compus noi faţade, a dat spaţiului o formă coerentă prin închiderea unei laturi cu o nouă clădire, a pus scările monumentale de acces dinspre oraş către acest nou spaţiu, care acum se deschidea cu un gest grandios. Piaţa are formă trapezoidală, dar pentru că Michelangelo a fost maestrul conflictelor formale, el a înscris în trapez un oval neaşteptat. Iar în mijlocul ovalului a montat un ax vertical, ca pentru a indica centrul lumii. La faţadele care închideau piaţa s-a folosit ordinul colosal, ca un semnal pentru barocul care va veni. Astfel, acest loc a căpătat o indiscutabilă personalitate.





***Dreapta sus:** Palladio, Vila Rotonda*





1

În 1506, Donato Bramante a primit de la papă însărcinarea de a reconstrui vechea bazilică Sfântul Petru din Roma, din vremea lui Constantin cel Mare. El a adoptat în proiectul său de catedrală un plan central în cruce greacă inscrisă, simetric pe toate patru fațadele. Centrul urma să fie acoperit cu o cupolă asemănătoare celei de la Pantheon, iar în jurul ei urmau să se înalțe patru domuri mai mici, cu patru turnuri. Înfățișarea catedralei era statică și armonioasă, căci Bramante a fost ultimul autentic renascentist și nicidecum un vestitor al manierismului. N-a fost însă dat să se realizeze proiectul lui Bramante.

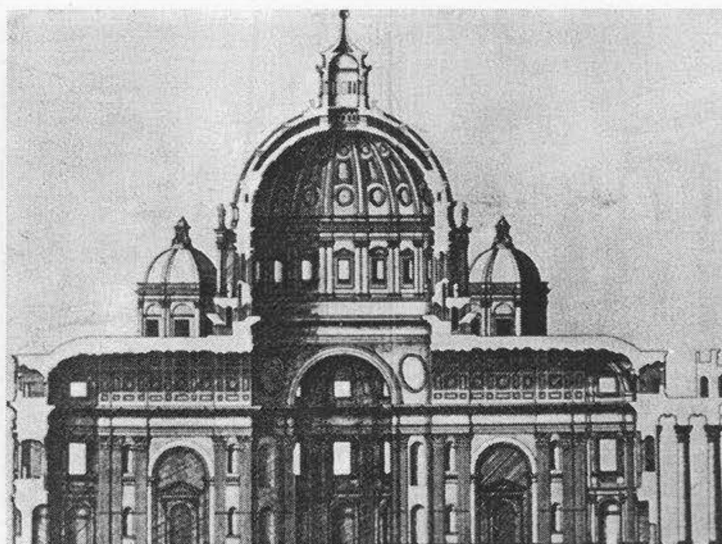
După patruzeci de ani, Michelangelo a fost însărcinat de papă să reia lucrarea. El a păstrat planul central al lui Bramante, operând însă o sinteză mai organică a volumelor interioare, pe care le-a integrat într-o amplă anvelopantă. S-a concentrat pe o desfășurare spațială impresionantă a interiorului, folosind elemente masive de reazem.

La exterior avea să domine, evident, elementul favorit al vremii: cupola, care nu mai era concurată de alte accente verticale. Era, întrucâtva, inspirată de cea din Florența. În rest, volumul era animat prin desenul viguros al fațadelor, în unele detalii chiar ușor disonant. Catedrala, în ansamblul ei, avea o alură dinamică, chiar nervoasă, mai ales dacă o comparăm cu echilibrata compoziție a lui Bramante.

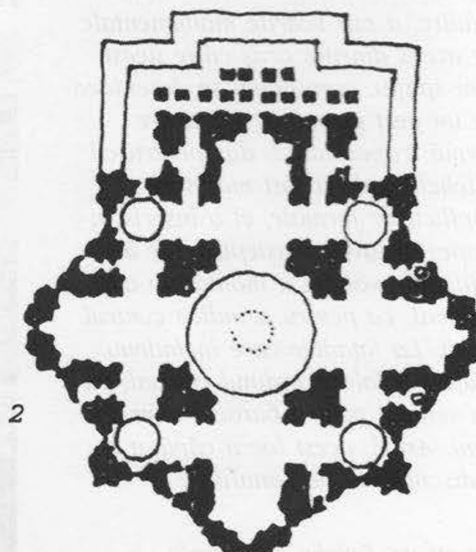
Michelangelo a murit și el înainte de a-și vedea finalizată opera. Cupola a fost înălțată de Giacomo de la Porta, în 1588, care a respectat cu fidelitate proiectul înaintașului său.

***1.** Proiectul lui Bramante pentru biserica Sf. Petru, plan și vedere.*

***2.** Proiectul lui Michelangelo pentru biserica Sf. Petru, secțiune și plan.*



2



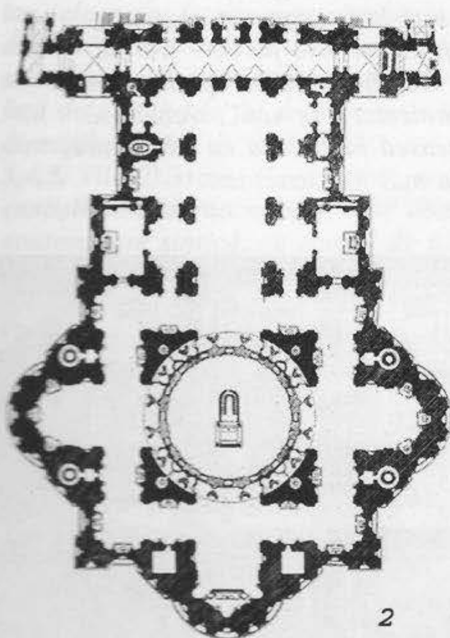


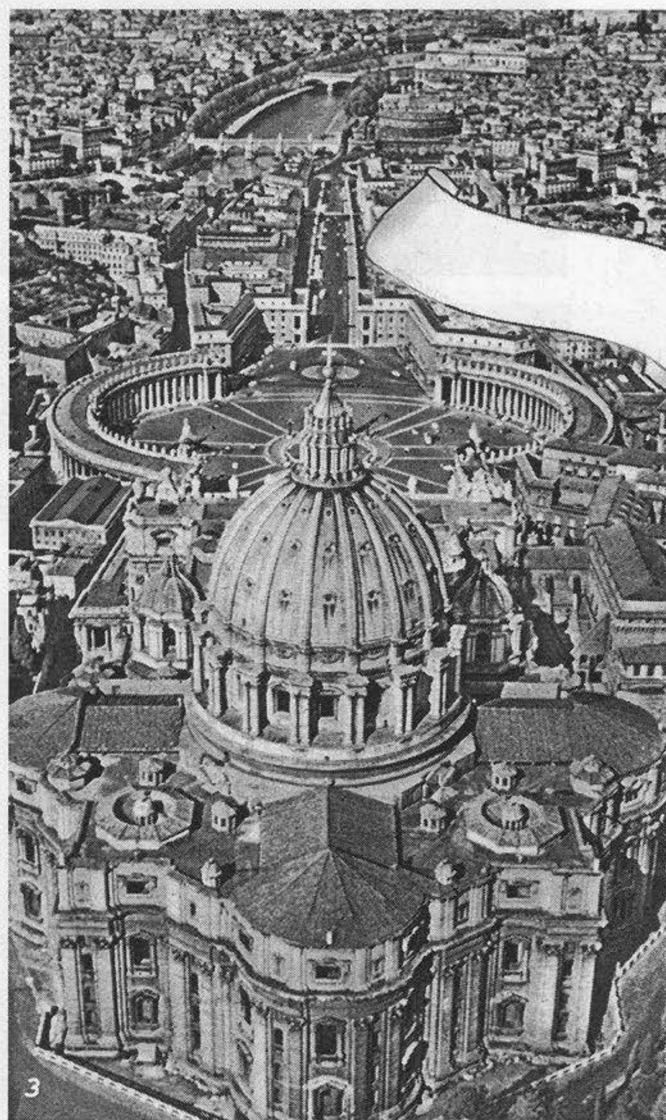
În 1600, Carlo Maderna a fost cel însărcinat cu organizarea întregului spațiu al Pieței Sfântul Petru. Cu această ocazie, el a eliminat un colț al pătratului proiectat de Michelangelo, pentru a adăuga bisericii o navă longitudinală, conform cu dorințele clericilor. Noua fațadă principală, impunătoare, era o splendidă expresie a barocului timpuriu.

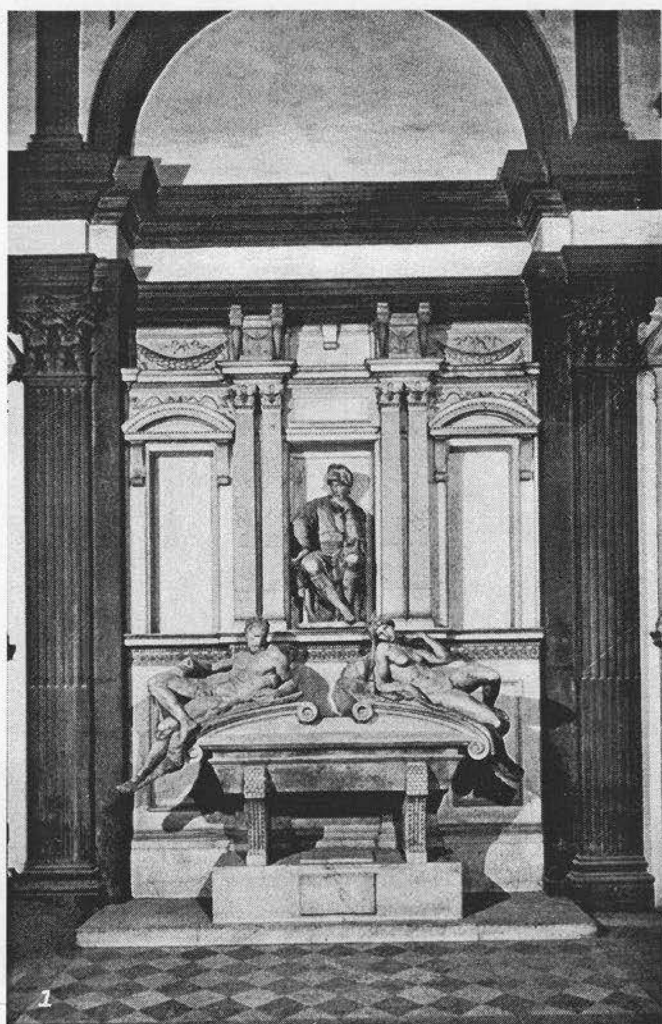
1. Fațada domului Sfântul Petru, arhitect Carlo Maderna.

2. Planul catedralei după intervenția lui Maderna.

3. Vedere aeriană asupra cupolei lui Michelangelo și a organizării urbane baroce.



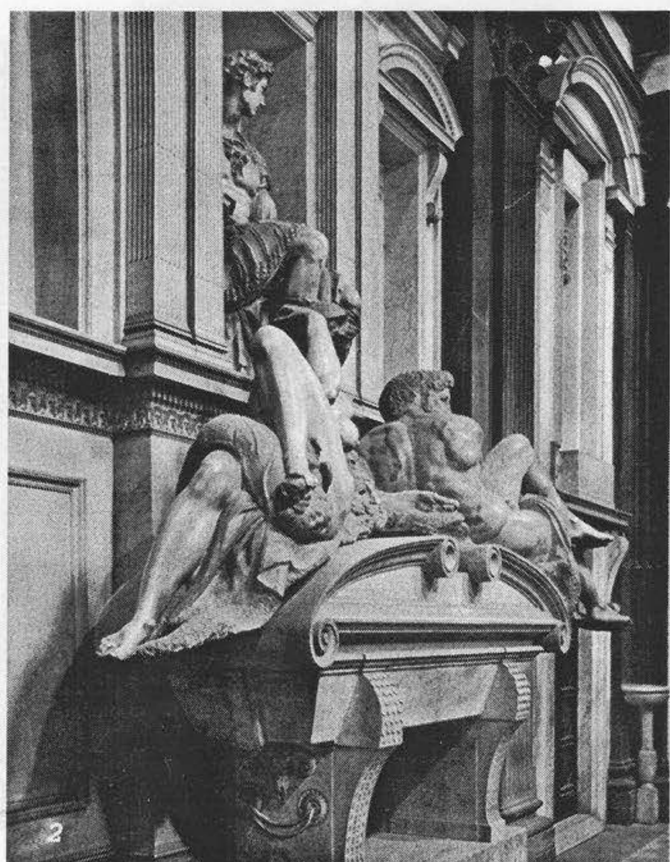


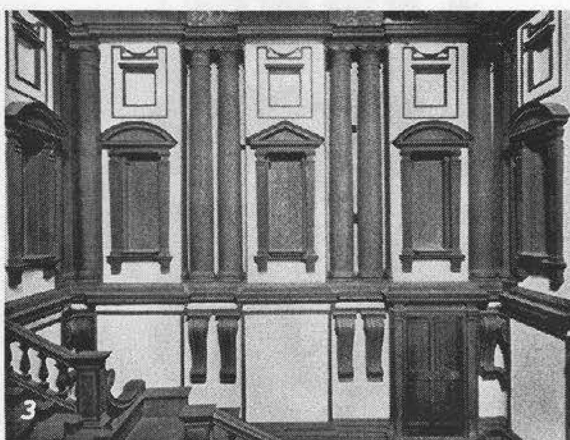


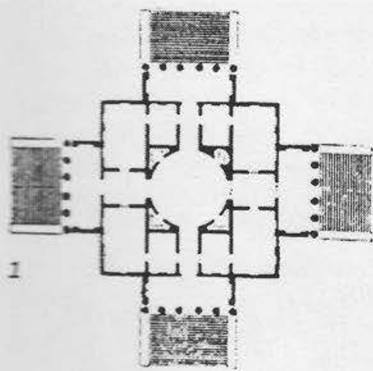
__Michelangelo Buonarotti__ (1475-1564) a întruchipat cel mai bine în opera lui intenţiile, căutările şi experienţele manierismului renascentist. Plastica spaţiilor sale, decoraţia parietală în care se citeşte mâna sculptorului, exprimă zbuciumul intelectual şi sufletesc al acelei epoci pline de incertitudini.

***1,2.** Capela funerară a familiei Medici a fost o comandă tergiversată de-a lungul câtorva decenii, tulburând liniştea lui Michelangelo cel şi aşa nervos. În final, micuţa capelă cuprinde doar două sculpturi cu caracter funerar – pe fraţii Lorenzo şi Giuliano de Medici şi o Pieta. Cei doi fraţi destul de neînsemnaţi ai familiei Medici, au fost redaţi de Michelangelo conform unor imbolduri ale sale proprii, fără legătură cu identitatea personajelor. Lângă Giuliano, imaginat comandant de oşti, se află alegoria Zilei şi Nopţii; lângă Lorenzo, în chip de gânditor, se află alegoria Zorilor şi Amurgului.*

***3.** Biblioteca Lauriana a fost o amenajare într-o clădire existentă. Ea cuprindea trei spaţii într-o succesiune ascendentă - un motiv favorit al artistului. Tratarea acestor spaţii semnifică concepţia lui Michelangelo despre funcţiunile pe care le adăposteau. Acestea erau: Vestibulul - un spaţiu mic, încărcat şi retoric, aproape insuportabil, cu elemente parietale din pietra serena, gata să izbucnească din perete şi cu o scară care parcă vrea să te arunce înapoi. Cel de-al doilea spaţiu este biblioteca, unde, în lumina lecturii, îţi regăseşti liniştea. Spaţiul este bine temperat, luminos, înseninat de bucuria pe care ţi-o dă cultura. Cel de-al treilea spaţiu, care fusese proiectat "de nou", trebuia să adăpostească biblioteca cu ediţii rare, dar nu a mai fost executat.*



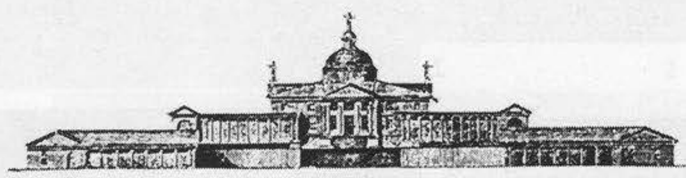


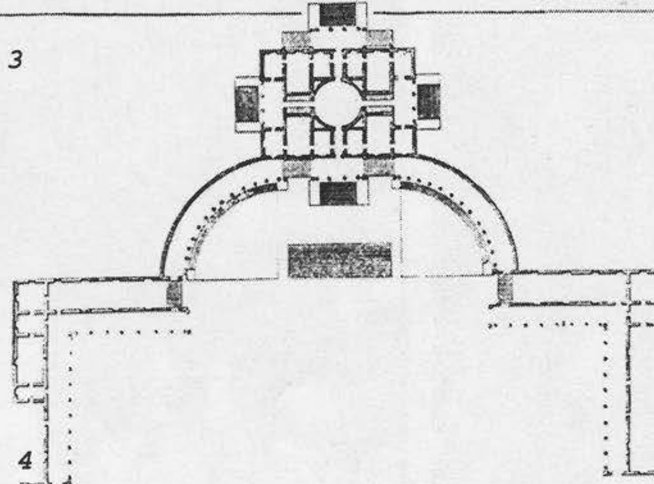




Andrea Palladio (1518-1580), mitul Vicenzei, a fost un mare arhitect, ale cărui realizări au influențat estetica europeană. Faptul s-a datorat și scrierilor sale, prin care și-a făcut cunoscută opera, căci ele au beneficiat de o largă difuzare, prin relativ recenta invenție a lui Gutenberg. Palladio a excelat într-un program caracteristic pentru etapa manieristă a Renașterii: vila din afara orașului. Modul în care, atât Palladio, cât și alți arhitecți au tratat acest program, relevă două aspecte: 1) importanța pe care o acordau arhitecții mediului natural și integrării construcției în acest mediu și 2) mai vechea lor aspirație către aflarea formelor desăvârșite.

1,2. Cea mai cunoscută este vila Rotonda, cunoscută și sub numele vila Capra, o construcție elegantă, situată pe un deal, având o minunată perspectivă asupra Toscanei. Planul este perfect simetric pe cele două axe perpendiculare, iar cele patru fațade sunt absolut la fel – decizie pe care arhitectul a explicat-o, ca atitudine nediscriminatorie a fațadelor față de peisajul la fel de frumos în toate direcțiile.



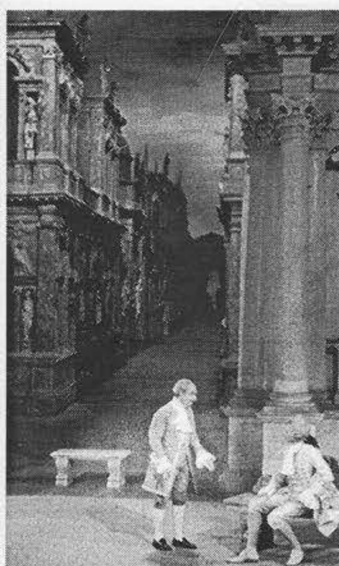


3,4,5. Vila Trissino. Dacă primii renascentiști considerau natura doar obiect de contemplare statică, cu scopul de a-i descoperi misterele cosmice, în Cinquecento natura a devenit și obiect de intervenție. La vilele da la țară, ei au tratat gradual relațiile dintre 1. casă, ca obiect creat de om, 2. grădină, ca natură controlată de om și 3. natura spontană. Grădina nu mai era, ca în Evul Mediu un "hortus conclusus", ci un spațiu parțial deschis, cu rol de divertisment și plin de surprize. La vila Trissino, Palladio pare fascinat de relația dintre construcție și grădină, pe care a mediat-o printr-o colonadă absolut improbabilă.





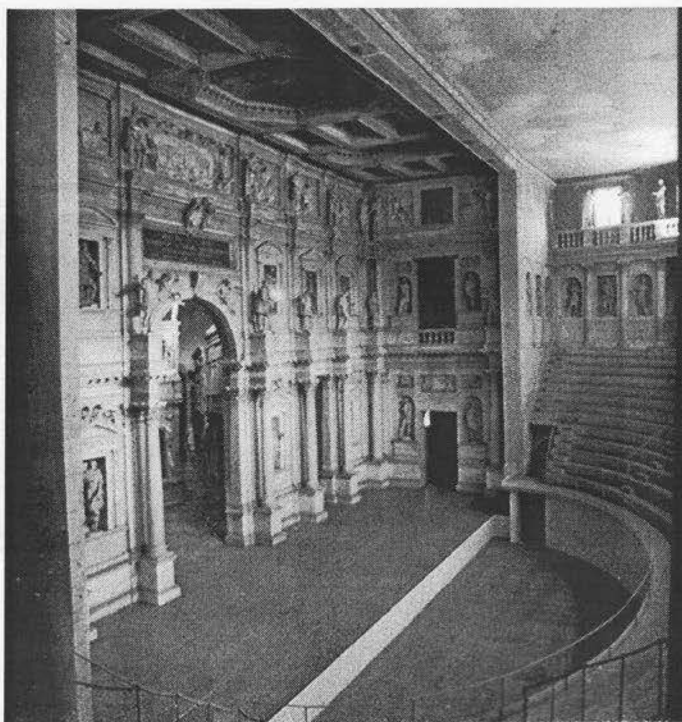
1

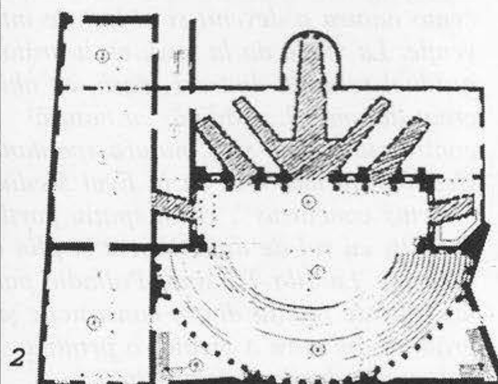




1. Bazilica din Vicenza. Municipalitaea i-a comandat lui Palladio faţade noi pentru Palazzo della Ragione. Astfel a creat Palladio ceea ce a rămas drept "motivul palladian": o armonioasă şi elegantă suită de arcade suprapuse, sprijinite pe duble colonete libere. Traveile sunt separate de coloane angajate.

2. Teatro Olimpico este primul teatru de tip arenă de la antichitatea romană încoace, numai că este o construcţie acoperită. Palladio a aplicat aici o deosebit de spectaculoasă invenţie scenografică: nişte culoare în adâncurile culiselor, prin care spectatorului i se sugerează profunzimi ale peisajului, de obicei străzi.

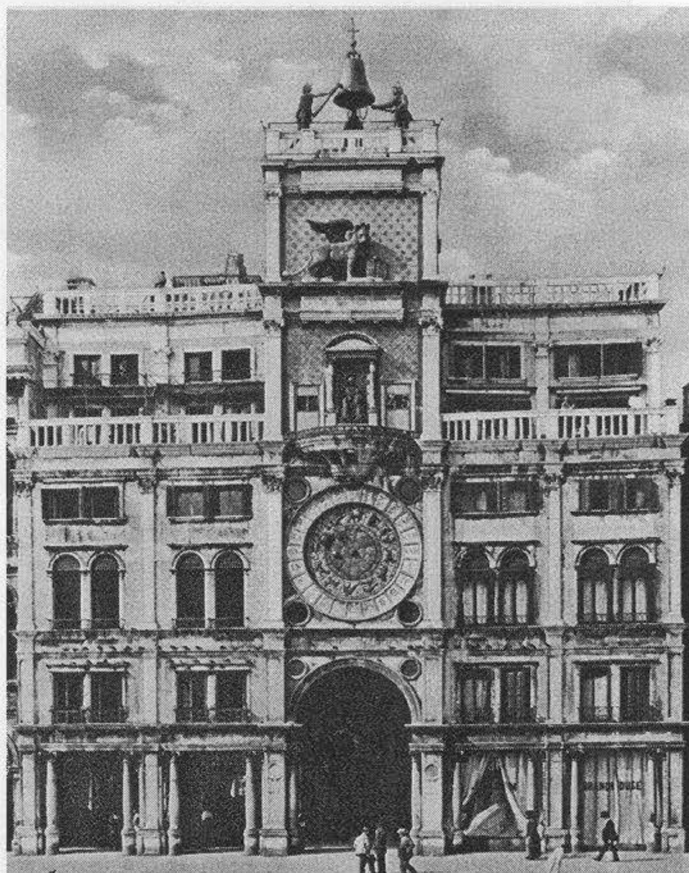




2

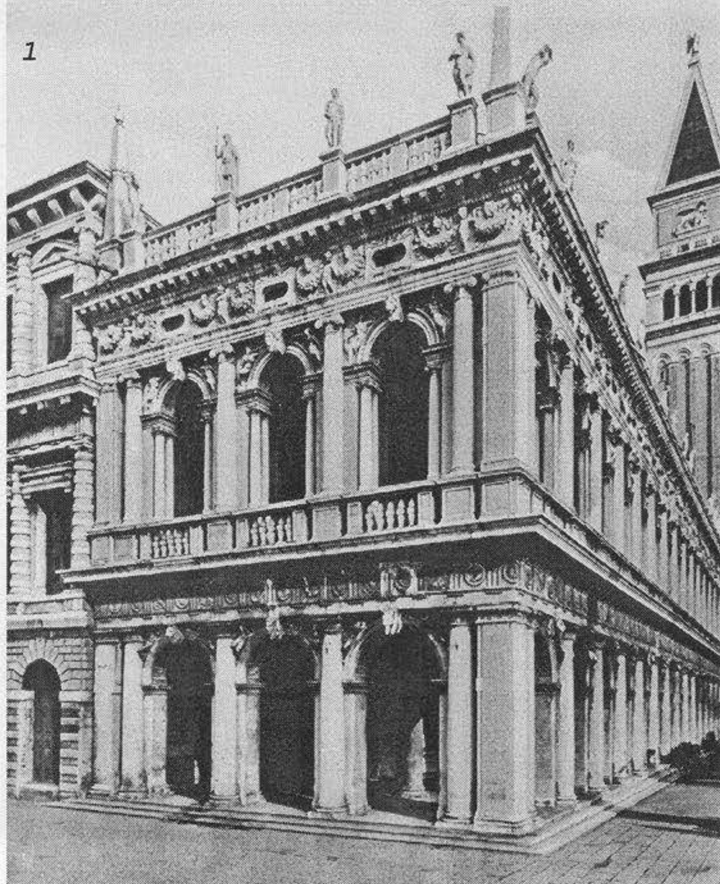


1

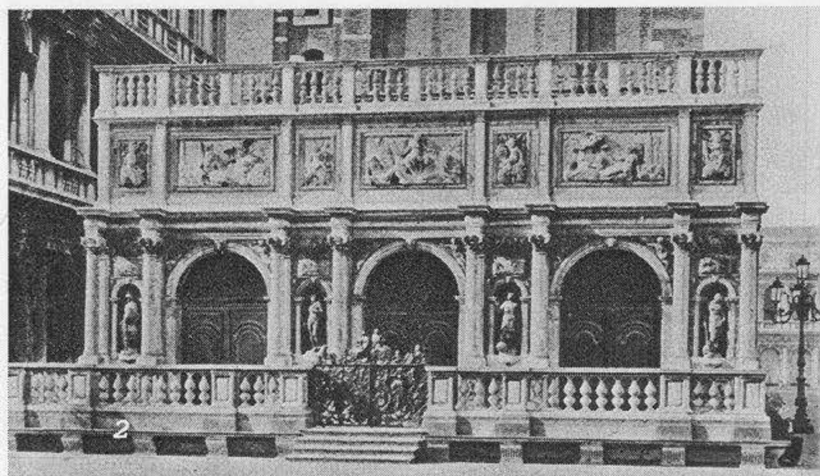


2

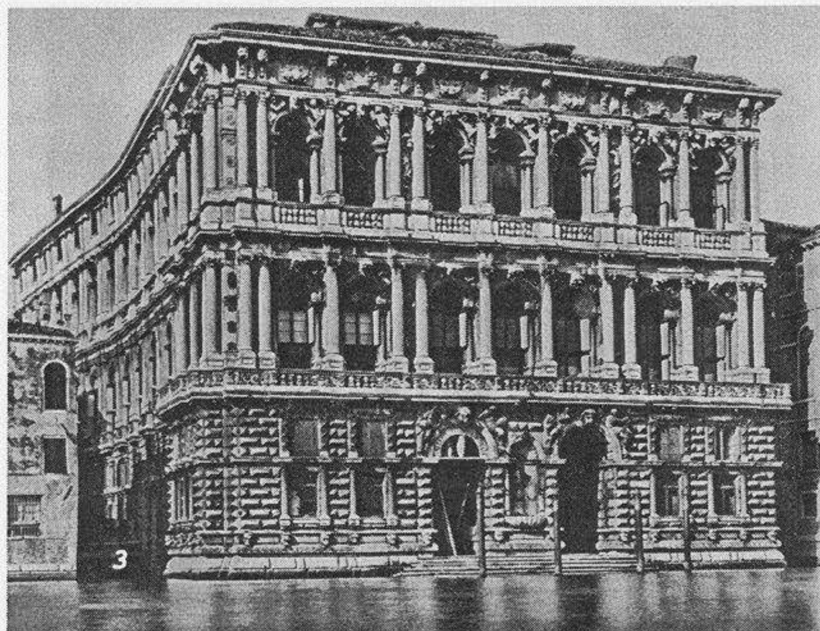
1. Ansamblul San Marco din Venezia, alcătuit din două "campi" – Piazza şi Piazzetta San Marco – este centrul de forţă al unui loc unic în lume: Venezia. Cele două spaţii urbane sunt definite de un mixtum compositum de mase şi stiluri, în cadrul cărora verticala puternică a Campanilului romanic acţionează ca element organizator al compoziţiei.
Centrul politic şi de administrare al Veneziei s-a constituit în secolul 9, pe malul lagunei, la cotul Canalului Grande. Acolo au fost construite un castel ducal, bine fortificat şi două bazilici ale unei mănăstiri – una a sfântului Teodor, cealaltă a evanghelistului Marcu, patronii oraşului. În zona Procuraţiilor, se afla livada mănăstirii. Limita către mare a Piazzettei a fost punctată de două coloane monolite, ale celor doi sfinţi patroni. Palatul Dogilor are la exterior înfăţişarea gotică pe care a primit-o vechiul castel ducal în secolul 16. Este un volum imens, placat cu marmură, înfipt pe două galerii ca o dantelă, la fel cum Venezia stă pe milioane de piloţi înfipţi în mâlul lagunei. Faţadele curţii interioare sunt rezultatul a numeroase intervenţii renascentiste.
După ce, pe la anul 1000, au fost furate din Egipt şi aduse relicvele evanghelistului Marcu, a început construcţia bazilicii San Marco. Este un edificiu esenţialmente bizantin, dar care prezintă şi influenţe romanice şi adaosuri gotice (arcele). În dreptul curţii interioare a Palatului Dogilor, cele două clădiri se întrepătrund.
***2.** Torre dell'Orologio, o clădire cu două aripi şi un turn cu ceas, marchează trecerea din Piazza către o străduţă comercială veche. Arhitecţi au fost Mauro Coducci şi Pietro Lombardo.*



1



2



3

Latura din dreapta a Pieței San Marco este alcătuită din Procuratie Vecchie. A fost construită între anii 1480-1514, de către arhitecții Bartolomeo Bon cel Tânăr și Mauro Coducci. Este o clădire renascentistă, sumar decorată, cu suprapuneri de arcade. Sediu al corpului de magistrați, clădirea Procuratiilor este monotonă, probabil pentru că s-a dorit a fi subordonată centrului monumental al pieței – bazilica.
Clădirea numită Fabrica Nuova a fost construită acum două secole, pentru a închide Piazza și a face legătura între cele două clădiri ale Procuratiilor.
În 1584, în perioada manieristă, a început construcția Noilor Procuratii, după proiectul lui Vicenzo Scamozzi, care a avut intenția clară de a stabili o continuitate plastică a ansamblului astfel închegat.
*Piazzetta a căpătat și ea contur prin **1.** Libreria Vecchia di San Marco (biblioteca), al cărei șantier s-a încheiat în 1582 (arhitect Jacopo di Sansovino și, după moartea sa, Vicenzo Scamozzi). Stilul fațadei este acela al Renașterii târzii, cu interpretări manieriste.*
*La formularea definitivă a Piazzettei mai participă și **2.** Loggetta dei Cavallieri, o lojă de unde erau urmărite carnavalurile și celebrările publice. Stilul manierist al lui Sansovino este evident: arhitravă cu basoreliefuri, parapet cu baluștri compuși și trei arcade în plin cintru, despărțite de un element complex alcătuit din coloane corintice, nișe cu sculpturi etc.*
Ca Grande este artera principală a Veneziei – un canal în formă de S, așa cum o descria albia unui vechi fluviu. De-a lungul ei, așa cum se întâmplă pe artera principală a oricărui oraș, s-au aliniat o serie de edificii reprezentative. Cele peste 100 de palate își oferă admirării fațadele concepute în toate stilurile prezente la Venezia. Un exemplu îl constituie
***3.** Palazzo Pesaro, al cărui autor este Baldassare Longhena.*

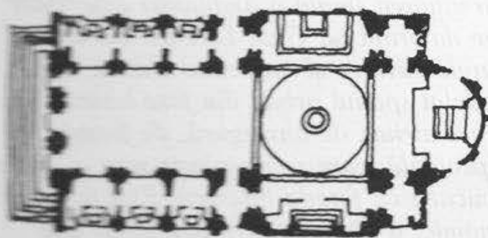
Cinquecento a fost epoca marilor tensiuni religioase, epoca Reformei şi Contrareformei. Erau timpurile inchiziţiei şi ale lui Ignatio de Loyola. În aceste condiţii, biserica nu mai putea fi simbolul static al armoniei divine, promovat de novatorii florentini, ci, din nou, principalul educator, activ, al mulţimii. Tema centrală a propagandei religioase a devenit mântuirea, astfel că şi clădirea bisericii trebuia să fie o scenă adecvată pentru drama mântuirii. Cum biserica era preocupată să convingă în cel mai înalt grad asupra unui mod neprihănit de viaţă, şi temele artistice se centrau în jurul vieţii exemplare a omului pe pământ, în scopul mântuirii.





1. Biserica mănăstirii Santa Maria Maggiore se bucură de un amplasament deosebit în laguna Veneziei: ea se află pe o mică insulă vis-à-vis de ansamblul San Marco şi nu scapă neobservată nici unui vizitator. Este opera târzie a lui Andrea Palladio – 1565-1580. Ea este un capăt de perspectivă pentru cei care vin dinspre canalul Grande sau Giudecca şi pătrund în bazinul San Marco. Cu campanilul său ca un catarg, ea pare o navă în largul mării.

2,3. Biserica Il Gésu, proiectată de Vignola şi începută în 1568, a constituit un model, prin promovarea ei de către iezuiţii satisfăcuţi de această arhitectură. Planul exprimă cel puţin două metafore religioase, agreate de puterea vremii: 1. nava longitudinală "interpreta" parcursul mântuirii, cu popasuri la capele, picturi şi sculpturi pilduitoare; 2. cupola reprezenta protecţia celestă. De aceea, nava centrală, acoperită cu boltă în leagăn, era monumentală, iar navele laterale erau transformate în mici capele. Traseul era tratat dinamic, pentru a îndruma către spaţiul central şi altar. Actuala faţadă nu este cea originală a lui Vignola, ci a devenit barocă prin intervenţia ulterioară a lui Giacomo de la Porta.



Epoca marilor sisteme
Arhitectura barocă



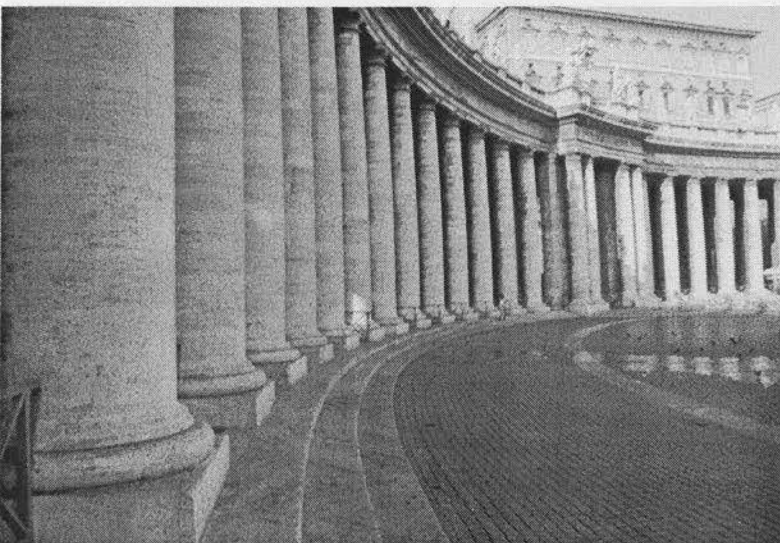
Barocul în Italia

Arta barocă este expresia plastică, aproape explicită, a marilor sisteme de autoritate din secolele 17 şi 18: sistemele filozofice, sistemul politic al statului francez centralizat şi, mai ales sistemul bisericii romano-catolice. Instituţiile ultimelor două sisteme – cel politic şi cel religios - erau suficient de puternice pentru a-şi exercita autoritatea, dar suficient de slabe spre a fi nevoite să şi-o impună prin orice mijloace. Unul dintre aceste mijloace era propaganda şi un bun mijloc de propagandă au fost întotdeauna imaginile. Arta plastică, ca mijloc de comunicare accesibil, cu impact imediat, care produce emoţii, a constituit o excelentă forţă de persuasiune asupra maselor, mai eficiente decât orice demonstraţie logică şi chiar decât dictatura. Un astfel de mediu a fost arta plastică barocă.

Arhitectura barocă, cu spaţialitatea ei amplă şi vitalitatea ei plastică, impregnată de gustul pentru grandios, avea efectul impresionant, la care renaşterea nu aspirase de loc. Dar un studiu atent al edificiilor baroce relevă, sub splendorile decorative, existenţa unei organizări sistematice, a unei ordini riguroase a compoziţiei şi a unei perfecte logici constructive - semnificative pentru spiritul epocii marilor sisteme.

Tot sistemul autorităţii supreme explică de ce, la Roma monumentele baroce de prim rang erau bisericile, în timp ce în Franţa marile demonstraţii de splendoare erau reşedinţele regale.

“Il gran gusto” - gustul pentru monumental dezvoltat de arta barocă italiană - se explică atât prin nevoia bisericii catolice de a convinge masele de adevărul dogmei sale, cât şi prin antecedentele stilistice ale perioadei antice romane, când influenţe orientale au deturnat pe alocuri moderaţia plastică a arhitecturii greceşti şi etrusce.



Era firesc ca ansamblul de la Vatican - nucleul catolicismului - să capete o înfăţişare grandioasă, în acord cu importanţa sa simbolică. La această înfăţişare au contribuit gesturile ample ale lui Michelangelo, continuate, fără complexe, de Carlo Maderna. Formularea finală a ambianţei exterioare este datorată lui Gian Lorenzo Bernini – marele cavaler al barocului italian. El a modelat spaţiul urban din faţa bisericii ca pe un atrium de anvergură, de formă elipsoidală, care se restrânge spre a lăsa să izbucnească faţada bisericii. Este un spaţiu dinamic, a cărui scenografie largă este umanizată de anfilada curbă de coloane, care-i conferă eleganţă şi scară umană.

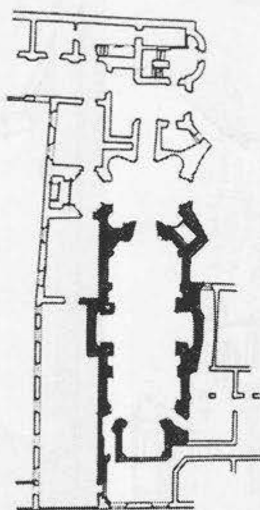
Forma barocă în arhitectură s-a caracterizat în primul rând prin eliminarea tensiunilor pe care le provocau alăturările de elemente conflictuale. Barocul, urmărind sinteza, a fluidificat spaţiile unind formele şi suprafeţele prin curbe. Structurile baroce nu erau niciodată întâmplătoare, ci rezultau din compoziţii savante de forme geometrice simple. În continuare era preferat cercul. Toate marile personalităţi artistice ale barocului s-au angrenat în cercetări şi experimente, care urmăreau sinteza formelor şi integrarea elementelor în spaţii unificate. Cel mai utilizat element în realizarea continuităţii spaţiale îl constituia zidul continuu, adesea ondulat, care limita construcţia ca o membrană.

1. La biserica neterminată Santa Maria dei Sette Dolori (Roma, 1642), Francesco Borromini a realizat, pentru prima dată, un spaţiu imposibil de a mai fi fragmentat în segmente autonome.

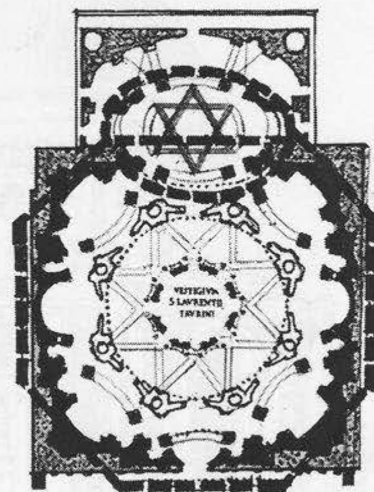
2,3. Guarino Guarini a dezvoltat sistematic metoda propusă de Borromini de unificare a spaţiilor într-un continuum. La biserica San Lorenzo din Torino, construită în 1688, cele două spaţii, octogonal şi oval, au fost juxtapuse, întrepătrunderea creând între ele o interdependenţă. Spaţiul a devenit astfel mai dinamic, pulsator. Această nouă metodă a lui Guarini s-a numit "ars combinatoria" şi putea fi aplicată la juxtapunerea planurilor centrale cu cele longitudinale.

4. Biserica San Filippo Neri, Casale Monteferato, 1671, Guarino Guarini.

5,6. Metoda lui Ignaz Kilian Dietzenhofer, după care a construit numeroase biserici în Boemia.



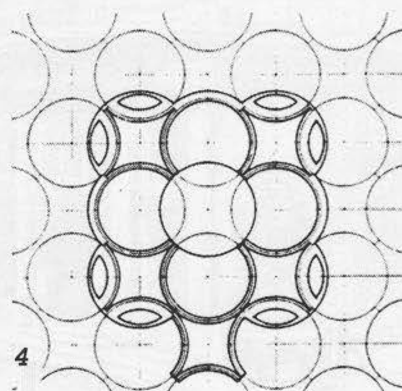
1



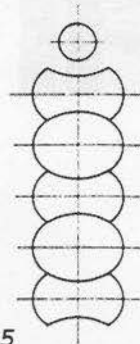
2



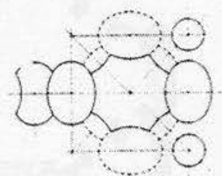
3



4

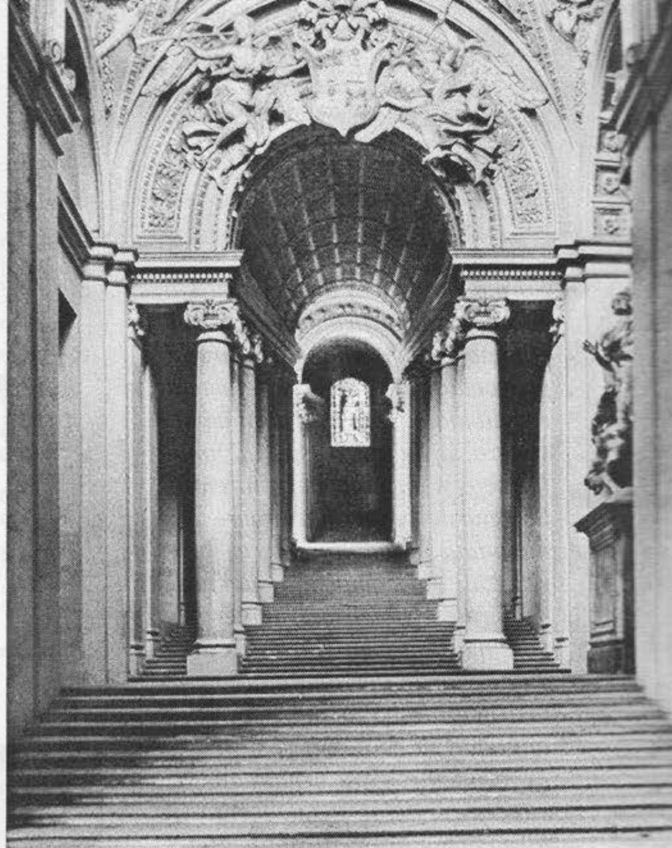


5

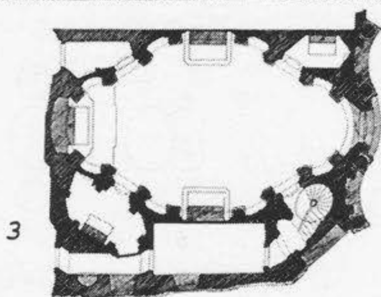


6









1. În cazul bisericii Santa Maria della Salute din Venezia, Balthasare Longhena (1631-1687) nu a renunţat încă la structura de tip central – favorita arhitecţilor din Renaştere – dar s-a supus, inevitabil, imperativelor vremii sale. Din necesităţi religioase, în timpul barocului a reapărut parcursul longitudinal – "parcursul mântuirii" – astfel că Longhena a tratat zona corului printr-un corp distinct cu cupolă (b), după care a marcat capătul axei cu un campanil (c). La lectura exteriorului, acestea apar însă flagrant subordonate volumului principal (a) – volum autonom, conceput pe plan central.
2,3. Francesco Borromini (1599-1667) a fost celălalt mare arhitect al barocului italian, un artist înzestrat cu o fantezie incredibilă. Această combustie creatoare l-a condus la nerespectarea regulilor, dar şi la un dinamism şi o expresivitate debordante. Biserica San Carlo alle Quatro Fontane este situată la o intersecţie de străzi din Roma, cu o fântână. La această construcţie aproape că nu există nici un unghi drept, de fapt nu prea există nici un unghi în general, nu există linii şi nici suprafeţe drepte, nici în plan, nici pe faţade. Totul este curb. Elementele de arhitectură sunt reliefate, scobite, deplasate; planurile sunt concave, convexe, ondulate. Efectele sunt spectaculoase.
4. Scala Regia, Vatican, 1670, arhitect Lorenzo Bernini, este un exemplu de monumentalitate barocă, de o fastuoasă, nobilă generozitate.

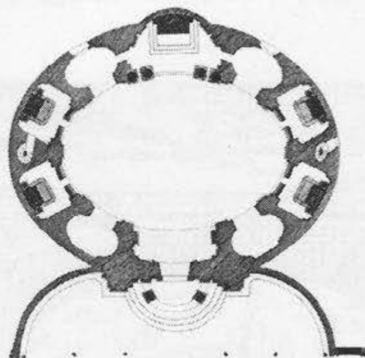
Barocul laic

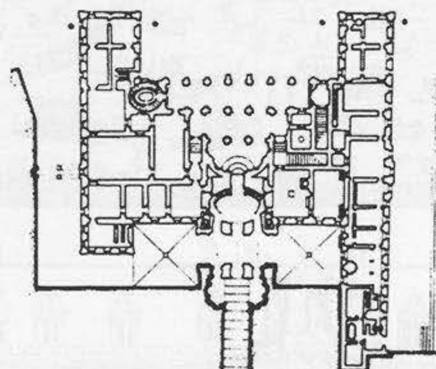
1. Planul central, preferat de arhitecții Renașterii, a fost menținut în arhitectura barocă, dar cercul a fost înlocuit cu ovalul, formă de compromis agreată de către teologi. Lorenzo Bernini a adoptat și el ovalul la planul operei sale târzii – Sant'Andrea al Quirinale (1678)

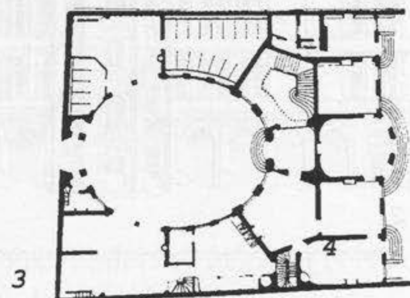
2. Locuința aristocratică este un program care ilustrează concepțiile timpului cu privire la reprezentarea în societate, relația cu natura, vocabularul de forme preferat. Planul în formă de U (potcoavă), utilizat de Carlo Maderna și Lorenzo Bernini la palatul Barberini din Roma (1625), n-a avut urmări importante în Italia, dar a constituit o preferință a francezilor.

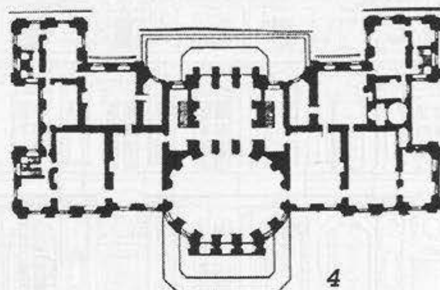
3. Locuința urbană era ceea ce francezii numeau "hôtel". În timpul acelui "grand siècle" și după aceea, această locuință mai conținea încă spațiul central de distribuție – amplu și reprezentativ – care se deschidea spre grădină. Contactul cu mediul citadin nu era obturat, dar se rezuma la observarea străzii de la ferestrele etajelor. Un exemplu este Hôtel Amelot, din Paris, arhitect Germain Boffrand.

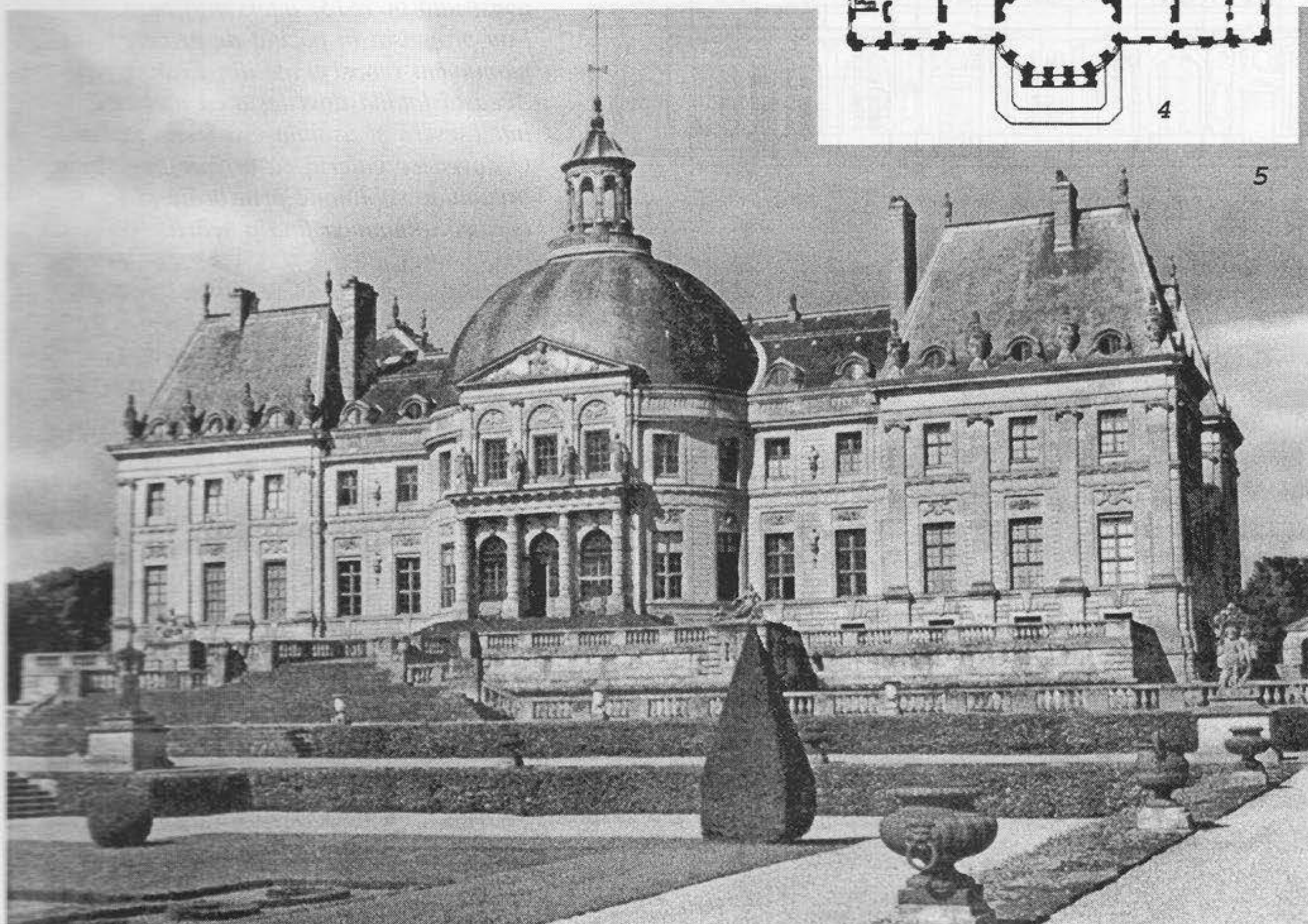
4,5. Vaux-le-Vicomte, reședința ministrului Foucault, care a stârnit invidia lui Louis XIV, a fost realizarea de vârf a arhitectului Le Vau. Ea corespundea spiritului francez, modului de viață al aristocrației de curte și gustului epocii. Între timp, în Italia continua să fie preferată soluția cu "cortile" interioare.


1

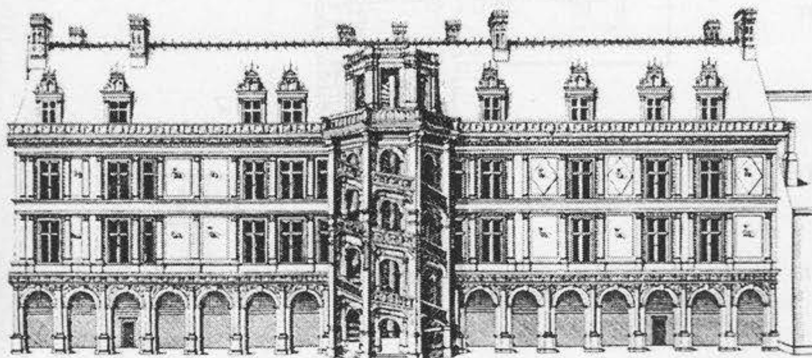

2

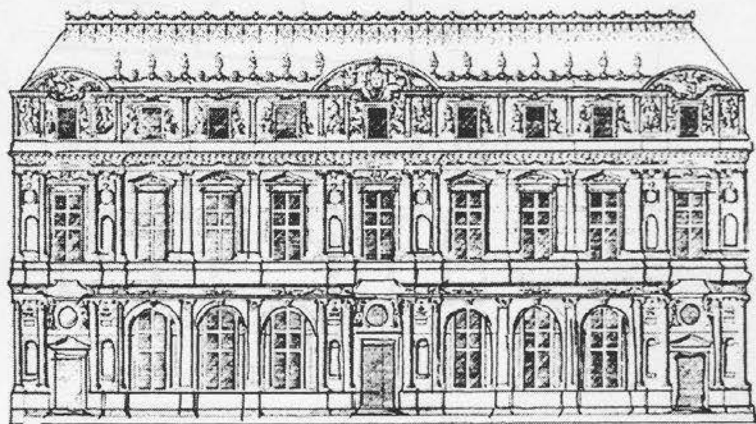

3


4


5







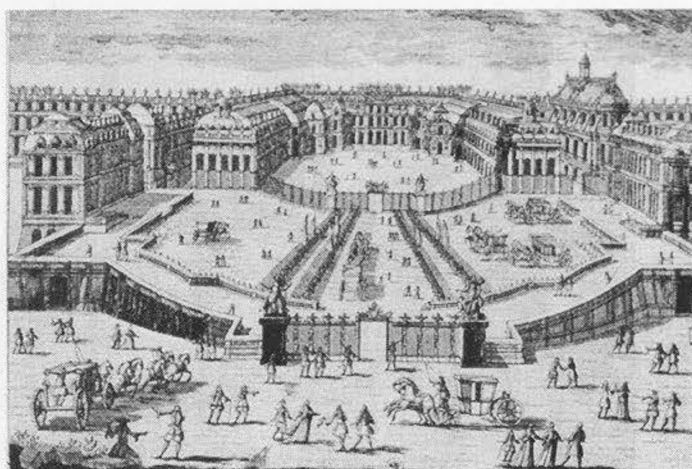
Ceea ce se petrecuse la Roma în 1585, când Domenico Fontana a sistematizat orașul, introducând o rețea de axe și noduri (vezi pag. 70), s-a petrecut și la Paris un secol mai târziu, dar în mod diferit. O hartă datată 1740 ne prezintă o rețea compusă din piețe mari, bine conturate, din care străzile radiau ca razele unor stele. Diferența de Roma este aceea că piețele nu erau istorice, ci nou create prin voința monarhului și reprezentau un nou concept: ***la place royale*** *– un spațiu dominat de statuia regelui. Sensul frazei lui Louis XIV "L'état c'est moi" este evident. De altfel, întreaga Franță era organizată la fel, având drept centru Parisul. Idealurile simbolice ale clasicismului francez pe plan urbanistic și peisagistic nu puteau fi deplin înfăptuite într-un oraș preexistent ca Parisul, unde viața oamenilor continua să se desfășoare independent de principii estetice, teorii filozofice și ambiții politice. Place Etoile a fost o realizare a Regelui Soare, dar era situată pe atunci în afara Parisului.*

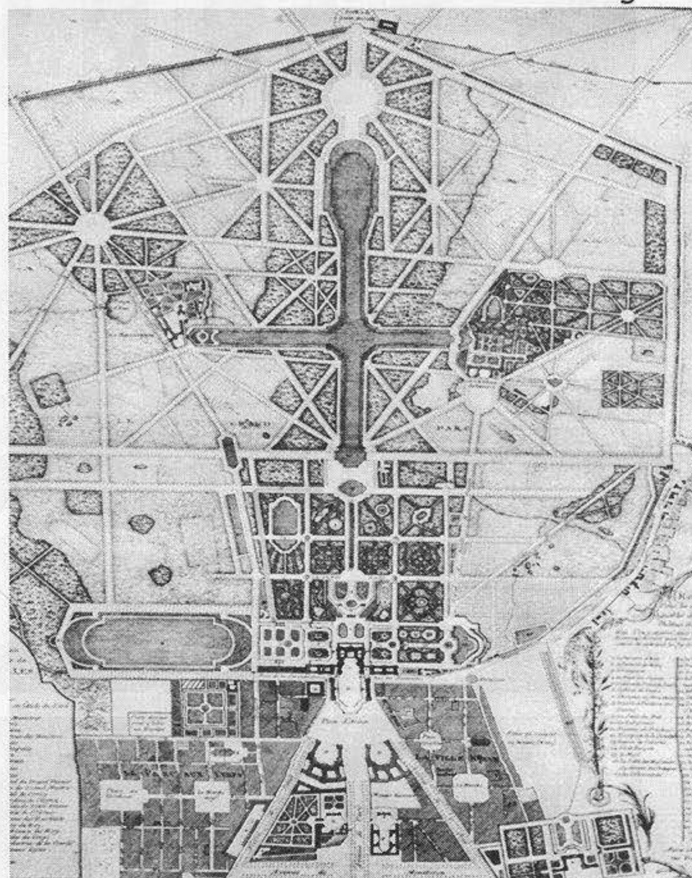
1. *Place Vendôme, Paris, arhitect Antoine le Pautre.*

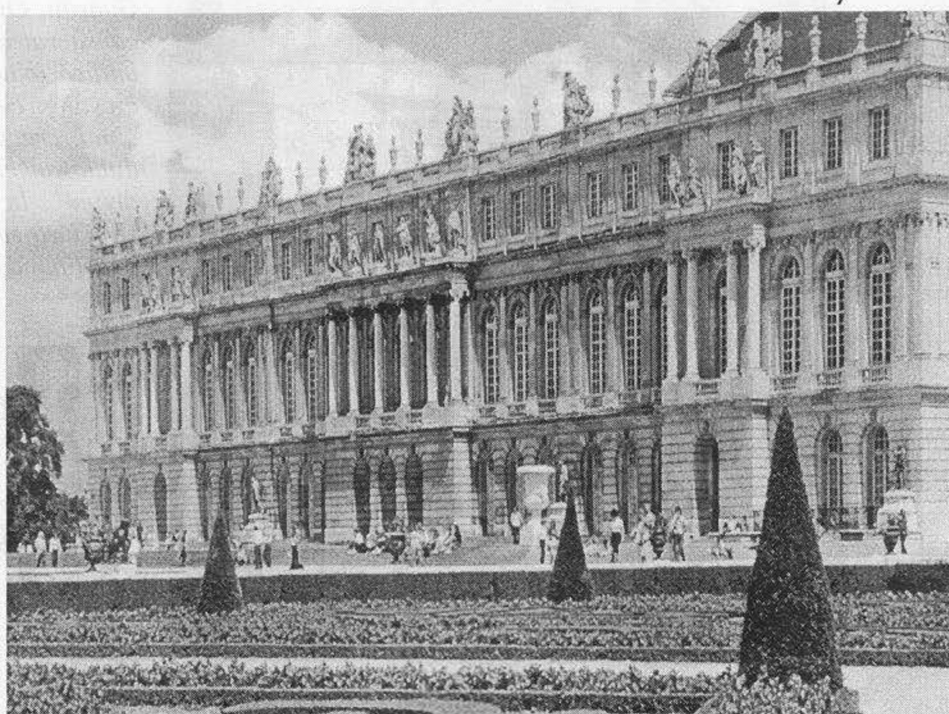
2. Primul pas al Franței în Renaștere a fost făcut de "Școala de pe Loira", unde s-au construit numeroase castele, pentru că Valea Loirei era atunci loc favorit al regelui. Castelul de la Blois a suportat pe fațada sa interioară (aripa François I, construită în 1515) intervenții care l-au propulsat în poziția de primul monument renascentist din Franța. Această fațadă dovedește că meșterii înțeleseseră și asimilaseră lecția italiană. O dovedesc galeria cu arcade, registrele orizontale subliniate prin brâie și cornișă, dinamica fină a scării.



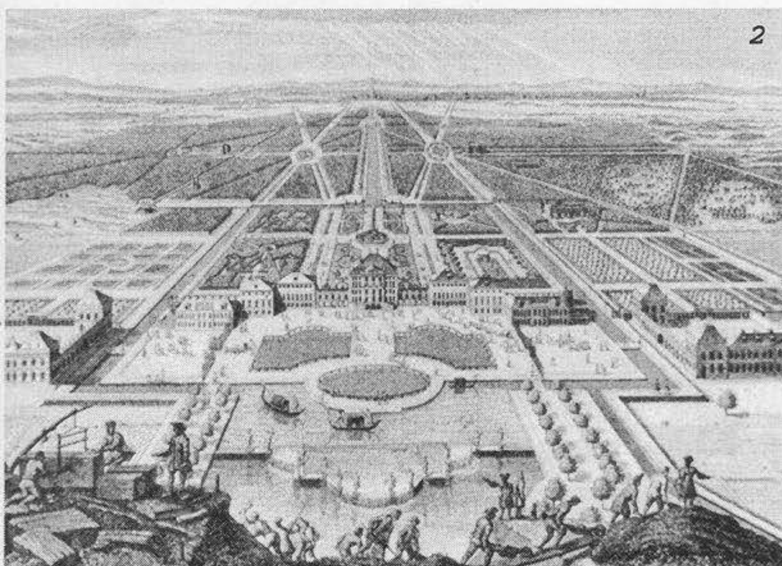
3. Faţada interioară a palatului Louvre, începută de Pierre Lescaut în 1546, reprezintă o a doua etapă a Renaşterii franceze, echivalentul manierismului din Cinquecento-ul italian. Vocabularul de forme născut la Roma pare să fi devenit limbă maternă şi în Franţa.
4. Faţada de est a Louvrului proiectată în 1665 de Claude Perrault, este una dintre cele mai celebre şi, la acea dată controversate opere de arhitectură. Mai întâi, pentru că ea a fost preferată soluţiei lui Bernini – invitat special de la Roma pentru această lucrare. Principalul merit al lui Perrault este însă acela de a fi cutezat să spargă canoanele rigide de compoziţie clasică, prin introducerea şirului de coloane duble – o erezie în ochii academicienilor conservatori. Controversa pe această temă dintre Perrault şi Blondel a deviat sensibil cursul ideilor în arhitectură, făcând loc, pentru prima dată, interpretărilor critice.
5,6,7. La Versailles, pe teren liber, au putut fi puse în practică ideile majore ale arhitecturii clasicismului francez. Acestea erau: 1) integrarea elementelor într-un sistem; 2) centralitatea sistemului, al cărui nod central era focar de putere; 3) extensia sistemului, prin raze, adică linii de forţă prelungite virtual la infinit. Louis XIV l-a adus la Versailles pe acelaşi Louis Le Vau şi l-a pus să imagineze ceva mai măreţ decât Vaux-Le-Vicomte. Lucrările au început în 1661, cu amplificarea vechiului Palais Royal. Apoi, Le Nôtre a conceput grădinile şi a supravegheat timp de 30 de ani îngrijirea aleilor stelate şi a căilor cu perspectivă infinită, a fântânilor arteziene şi a oglinzii de apă cruciforme şi, mai ales, a vegetaţiei prelucrate şi obligate să crească în forme artistice, spre plăcerea majestăţii sale. Tridentul format de cele trei alei de acces la curtea de onoare corespund celor trei direcţii dinspre Paris. Faţadele palatului sunt în stilul clasicist francez. Ansamblul de la Versailles este, pe lângă o expresie a absolutismului, şi un simbol al epocii dinamice, de deschidere şi absorbţie, din vremea Regelui Soare – "le monarque de droit divin".

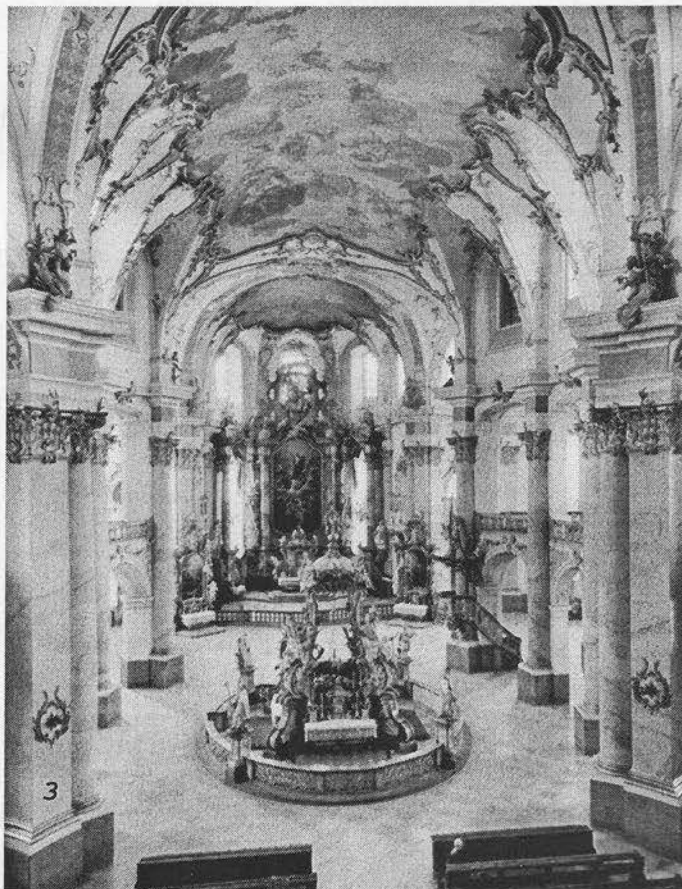

5


6

7


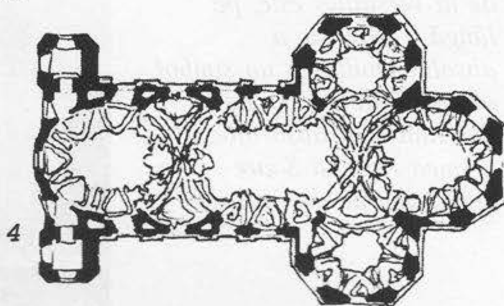




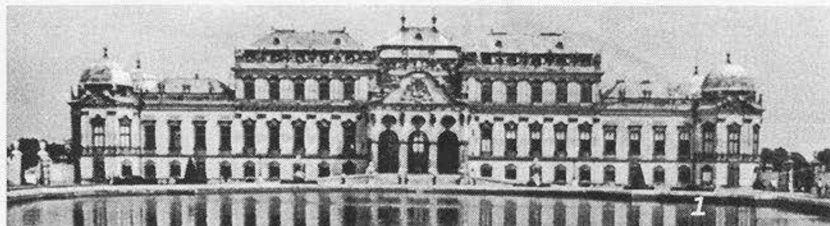


Barocul
în Ţările Germane

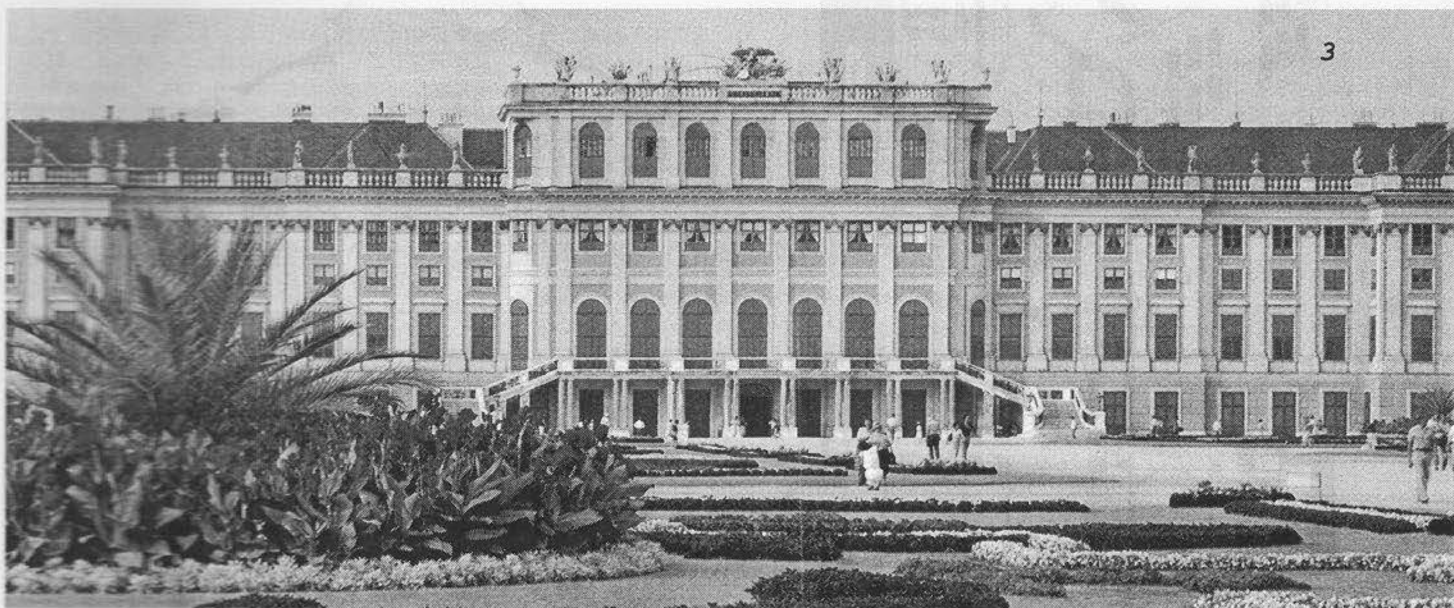
1. Zwinger, Wallpavillion, Dresda, 1772.
2. Nymphenburg, München.
Principiile şi alura generală trasate la Versailles au fost preluate de numeroase curţi europene. În ţările germane, de exemplu la Mannheim, Stuttgart, Berlin, Würzburg, Karlsruhe, München etc. au fost construite palate regale în stilul barocului târziu al secolului 18, integrate în ansambluri peisagere ce se întreceau în măreţie.
3,4. Biserica barocă a atins culmea dezvoltării sale în secolul 18, când, în fine, s-a realizat sinteza dintre spaţialitatea fluidă de la Borromini, "ars combinatoria" de la Guarini şi reazemele adosate peretelui preluate din arhitectura gotică. Un exemplu este biserica de pelerinaj Vierzehnheiligen, de lângă Bamberg, construită de Balthasar Neumann (1687-1753). La exterior este oarecum austeră, prestantă în verticalitatea ei solemnă. La interior este însă luminoasă, pare infinită, este bogată şi dinamică, datorită suitei de ovaluri interpenetrate, în maniera lui Guarini. Ovalul central, în stil rococo, este consacrat unui grup de 14 sfinţi. Biserica unifică toate marile teme ale arhitecturii creştine: centru dominant, parcurs longitudinal, cruce latină, secţiune bazilicală şi dubla anvelopă care filtrează "lumina divină". În ciuda decoraţiei opulente, structura se citeşte cu limpezime ca aparţinând unui sistem constructiv logic şi clar.

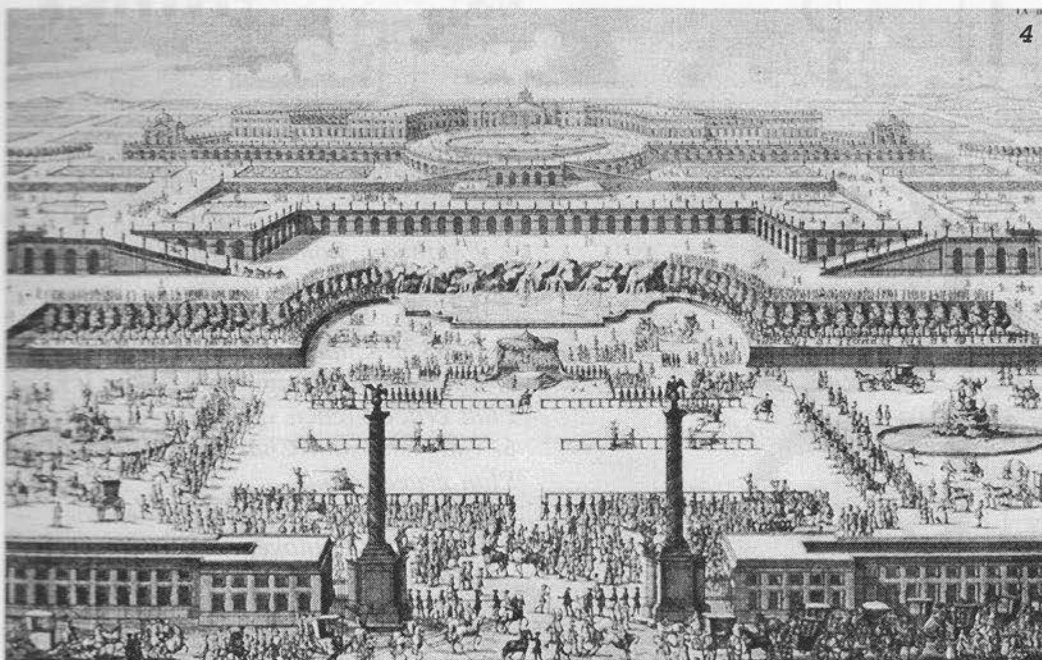


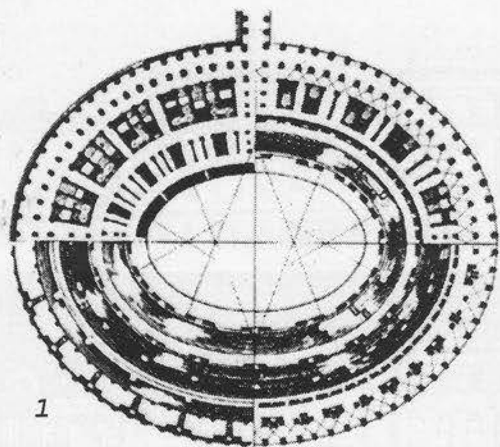
Cei doi mari arhitecţi ai barocului vienez, totodată rivali, au fost Fischer von Erlach şi Lucas von Hildebrandt. Concepţiile lor erau tributare barocului italian în materie de biserici şi celui francez în privinţa reşedinţelor princiare. Ba chiar, în acest program păreau să dorească a-şi depăşi modelul francez prin dorinţa de grandoare şi întindere infinită. Stilul faţadelor era cel al barocului târziu. Este cazul celor trei ansambluri majore ale Vienei: Hofburg, Belvedere şi Schönbrunn. 1,2. Belvedere, Viena, 1721, este o sinteză originală a barocului târziu, situat între exuberanţa italiană şi reţinerea caracteristică raţionalismului francez. 3,4. La Schönbrunn nu a fost executat proiectul iniţial, la amploarea la care a fost gândit.

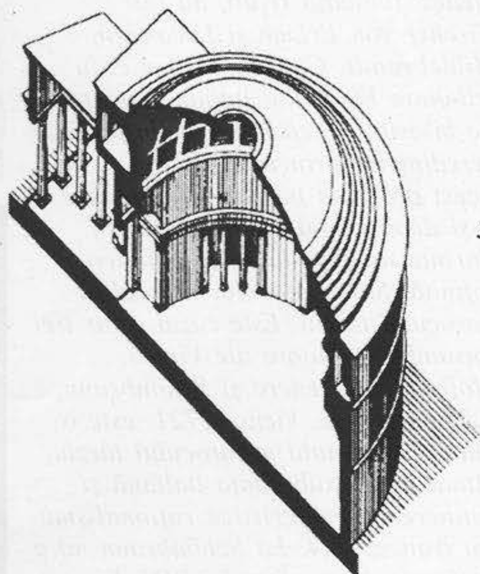

1

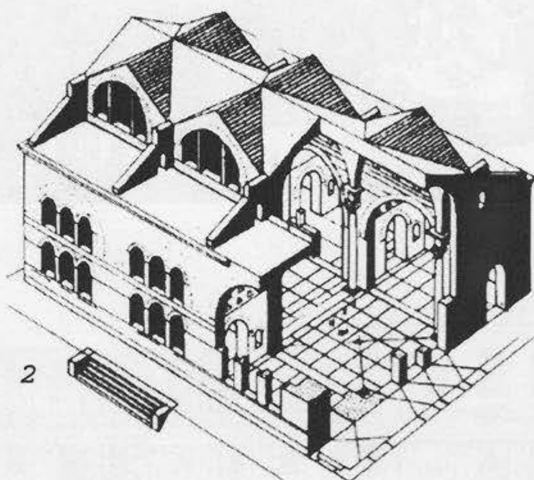

2

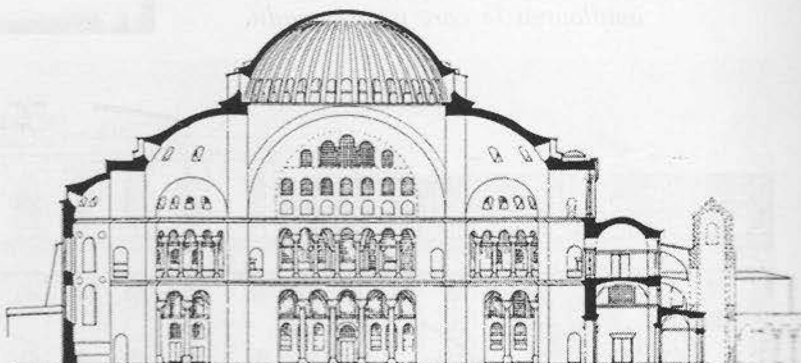

3

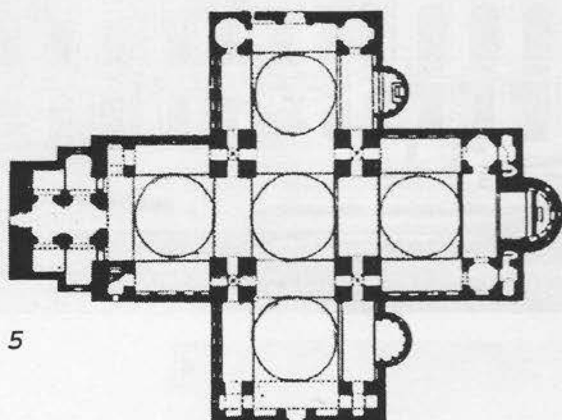

4

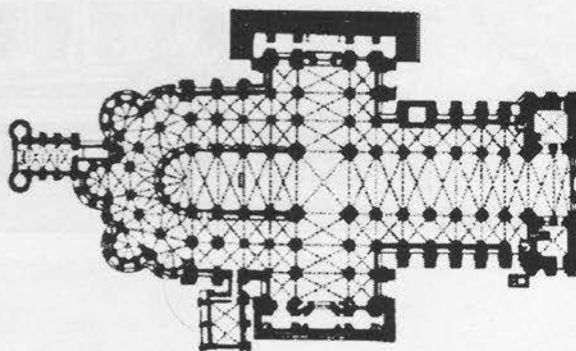


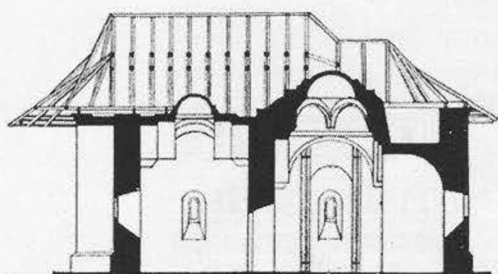


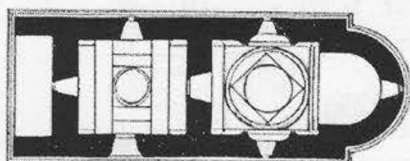




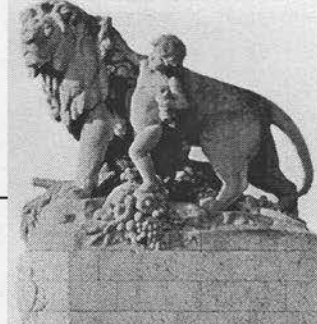








Monumente, bolțile și cupolele lor
1. Colosseum, Roma (72-80).
2. Bazilica lui Maxentiu, Roma (310-320).
3. Pantheon, Roma (118-128). Cupolă circulară pe tambur.
4. Biserica Sf. Sofia, Constantinopole (532-537). Cupolă pe pandantivi.
5. Saint Front Périgueux (1045-1119). Plan cruce greacă înscrisă.
6. Catedrala din Chartres (1194-1260). Plan cruce latină.
7. Bicerica Arbore, județul Suceava, 1502. Boltă moldovenească pe arce piezișe.



"Arhitectura inginerilor" şi opoziţia
Căutări tradiţionaliste

Stilul romantic, curentele istoriste şi eclectismul

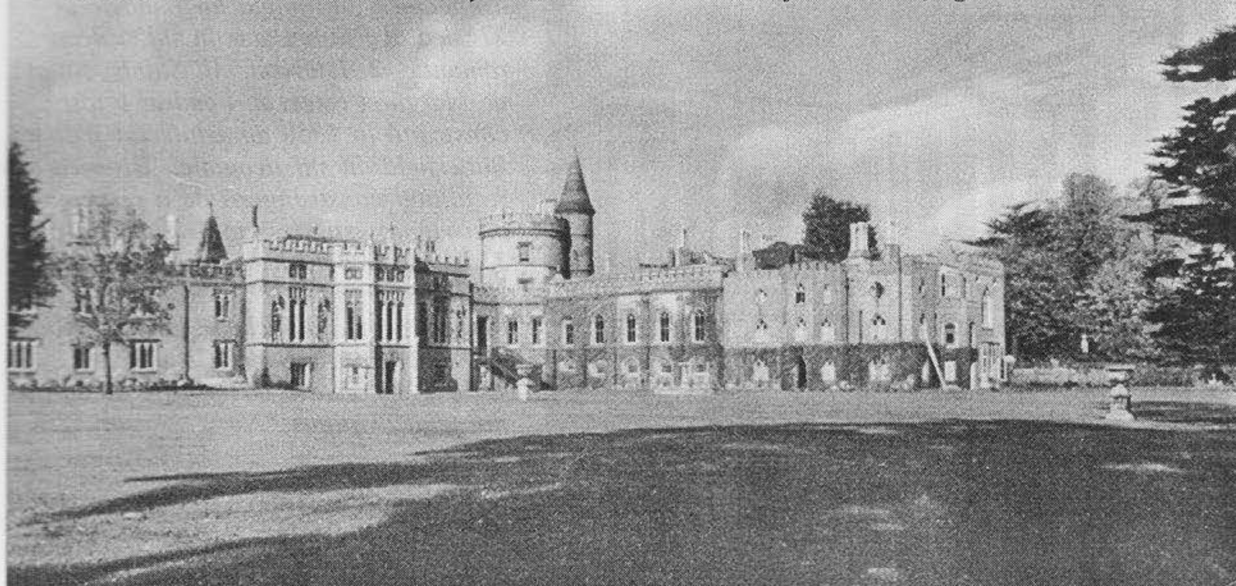
Încă din perioada barocului târziu, după 1700, unii teoreticieni dădeau deja glas saturaţiei faţă de artificialitatea construcţiilor sistematice în arhitectură şi peisagistică şi chiar faţă de opulenţa decorativistă. Fenomenul s-a manifestat cel mai vizibil în Anglia, unde, ca urmare, s-a născut ***stilul romantic***. În cazul intervenţiilor asupra naturii, intenţia fundamentală era de întoarcere la condiţia originară, paradisiacă, respingând peisajul elaborat al perioadei baroce, cu vegetaţia tăiată şi orientată în forme geometrice, de-o manieră artificială. Parcurile englezeşti concepute în această perioadă erau construcţii libere, cu vegetaţie neconstrânsă, linii curbe aleatorii, grote şi izvoare. Ele au constituit modele, după care, şi în Bucureşti de exemplu, au fost realizate Grădina Cişmigiu sau Parcul Kiseleff. În arhitectură, stilurile vechi, de preferinţă romanic şi gotic, erau manipulate cu fantezie, pentru crearea unor scenografii literaturizante.

Având punctul de pornire tot în Anglia, dar începând cu secolul 19, s-au lansat şi ***stilurile istoriste***. Erau căutările declanşate de o acută întrebare care-i frământa atunci pe arhitecţi: *în ce stil să proiectăm?* Porniţi cu toţii în căutarea "stilului adevărat", nu s-au preocupat de semnificaţiile acestor forme pentru publicul erei capitaliste. Rezultatul a fost o arhitectură golită de sens, lipsită de vitalitate şi creativitate, concentrată pe copierea cât mai "ştiinţifică" a modelelor alese din arhitecturile istorice, de preferinţă nobilele construcţii antice. Singura asociaţie de idei era eventual stilul clasic pentru clădirile de învăţământ şi cel gotic pentru programul religios. Anglia a exportat şi în coloniile sale o arhitectură deghizată în straie de bal mascat, care nu avea ce comunica unei inocente populaţii locale. În India, de exemplu, la Bombay, au fost construite: un hotel doric, o primărie ionică, un tribunal *Early English*, un birou de telegraf *Renaissance*, un secretariat gotic veneţian, o universitate *XV-ème siècle* şi o bibliotecă *Secolul XIV flamand* - forme frumoase, dar complet străine atât de funcţiunile pe care le adăposteau, cât şi faţă de cultura locală.

În acelaşi timp s-a născut, din cele mai bizare compoziţii de elemente stilistice ale trecutului, şi nu doar din Europa, ***stilul eclectic***. Aproape toate clădirile publice mari au fost construite în secolul 19 în această nouă manieră compozit. Erau construcţii pompoase, care impresionau prin bogăţie, astfel că erau preţuite de publicul larg, de mult familiarizat cu acest limbaj. Această arhitectură a opulenţei decorative era susţinută şi de academii. Totuşi, reacţiile adverse se manifestau încă din perioada de plin avânt al acestei mode.

Cei care protestau la adresa arhitecturii alcătuite din forme şi colaje ale trecutului afirmau că ea nu mai corespundea noilor programe de arhitectură şi, în general, realităţilor secolului 19, că nu avea nimic comun cu sensul iniţial al formelor inventate de vechii greci pentru relaţia lor cu zeii ori cu forme iubite de bogaţii negustori veneţieni. Chiar arhitectul Karl Friedrich Schinkel, un practician care dovedise o profundă înţelegere faţă de stilurile istorice, punea în 1827 întrebarea: *"N-ar trebui oare să ne străduim să găsim propriul nostru stil?"*

Romantism. *Domeniul Strawberry Hill din Twickenham a fost extins şi goticizat în 1750.*



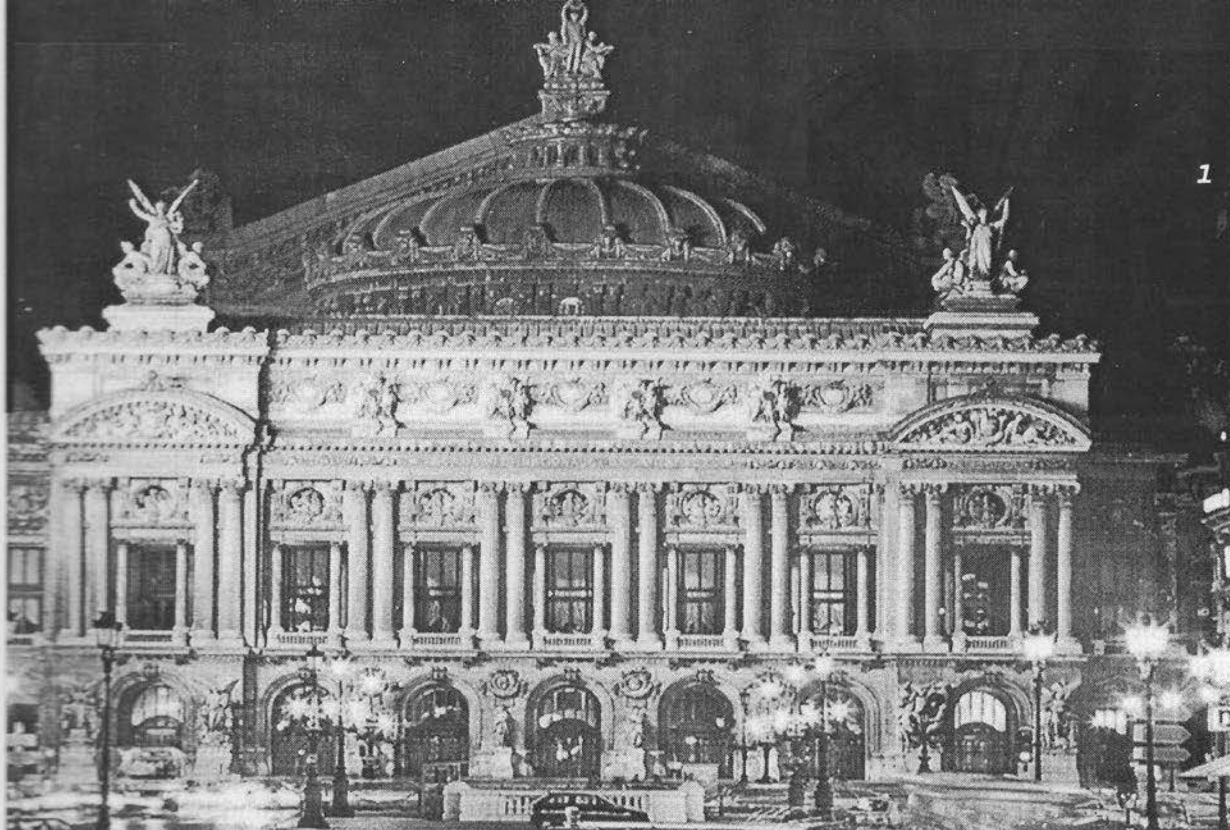


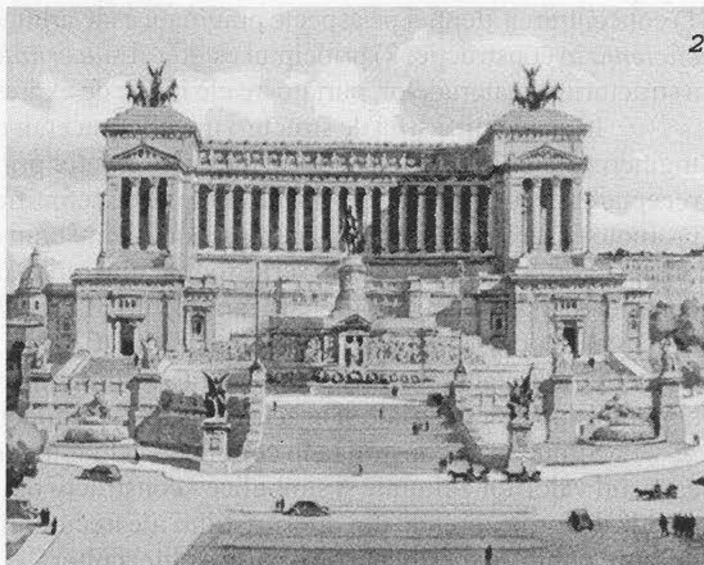






*1. **Romantism.** Castelul Neuschwanstein al lui Ludwig al II-lea al Bavariei a fost construit prin 1882, inspirat din arhitectura din timpul lui Ludovic al XIV-lea al Franței, dar în stil și decor romantic. 2. **Istorism**. All Saints, situată pe Margaret Street în Londra, a fost construită în 1859 de arhitectul William Butterfield, în stil **neogotic.** Biserica este rezultatul constrângerii de a respecta cât mai riguros stilul gotic original.*
*3. **Istorism.** British Museum din Londra, 1823-1847, arhitect Sir Robert Smirke, este un produs **neoclasic** fără echivoc.*
*4. **Eclectism.** Le Sacré-Cœur, Paris, 1876-1910, este o compoziție alcătuită din felurite stiluri.*





Secolul 19 şi confuziile sale.

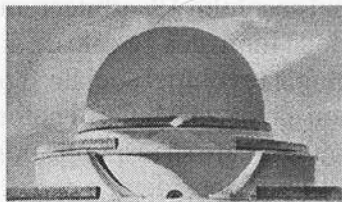
1. Clădirea Operei din Paris este un monument al conservatorismului, unul dintre ultimii reprezentanţi – de altfel controversaţi şi atunci – ai "splendorilor" apuse.

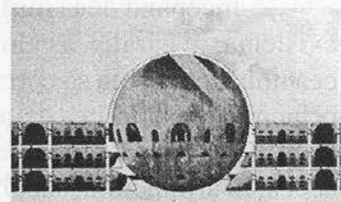
2. Neoclasicul a produs şi în alte ţări monumente încărcate de fast, cum e monumentul naţional pentru Victor Emanuel, început în 1894.

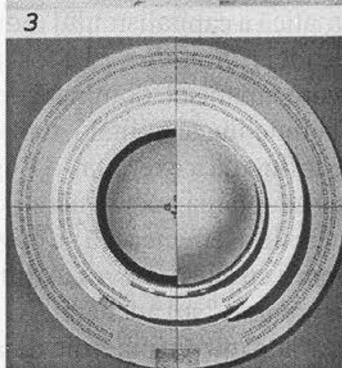
3. Cenotaf pentru Newton, proiect al lui Etienne-Louis Boullée.

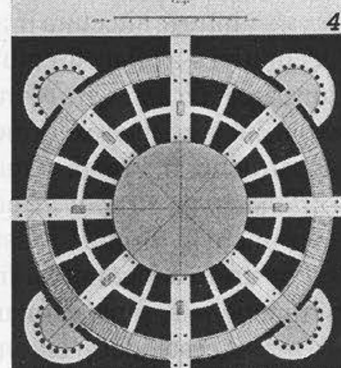
4. Claude-Nicolas Ledoux: proiect pentru clădire de cimitir în oraşul ideal Chaux, 1806.

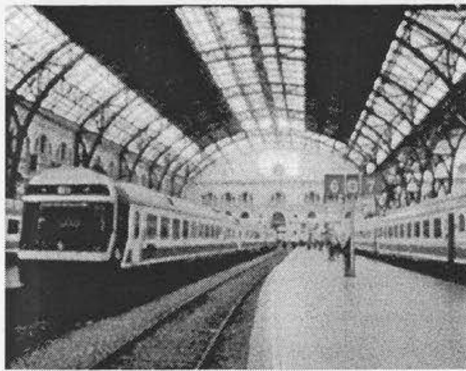
În Franţa cea raţionalistă, cel puţin de la Descartes încoace, reacţia la spiritul baroc s-a manifestat în unele tentative de întoarcere la formele simple, fireşti. Există numeroase proiecte de conuri, sfere, cilindri, piramide, libere de încărcătură decorativă... care n-au fost însă niciodată realizate. Era firesc, pentru că erau tot explorări în căutarea "formei ideale", care nu răspundeau unor nevoi sociale şi nici nu utilizau posibilităţi constructive curente. Au fost însă căutări interesante, în spirit iluminist, ale unor intelectuali visători.











Gară europeană construită în 1858

Epoca noilor programe și a noilor tehnologii

Adevăratele creații ale secolului 19 au fost marile structuri din fier și sticlă, care i-au impresionat pe mulți arhitecți. Ele au deschis calea unor noi abordări ideologice în arhitectură, de care era acută nevoie în urma evoluției sociale și revoluției industriale. Deja cu un secol în urmă se lărgise nevoia de spații arhitecturale, ea cuprinzând acum nu doar palate, biserici și locuințe, ci și o serie de alte programe și instituții publice, cum ar fi: burse, birouri, galerii comerciale, spitale, penitenciare, școli, gări mari, universități, biblioteci municipale, pavilioane expoziționale și muzee.

Pe de altă parte, încă din 1772 - în chiar anul târnosirii bisericii baroce *Vierzehnheiligen* – se proiecta în Anglia podul metalic *Coalbrookdale*, ca un simbol *avant la lettre* al noii ere industriale. Exista deci o nouă tehnologie și un prețios material care crea posibilități neexplorate de arhitectura tradițională. Împreună cu alte poduri, gări, hale industriale, pavilioane expoziționale, sere și structura - gratuită din punct de vedere utilitarist - a turnului Eiffel, aceste construcții au atras atenția arhitecților progresiști și cultivați. Ei au văzut în aceste structuri o soluție tehnică și estetică pentru noile programe de arhitectură ale capitalismului și o alternativă la arhitecturile istoriste. Principiile majore desprinse ulterior din acest tip nou de arhitectură au fost: 1) concentrarea atenției pe aspecte pragmatice ale arhitecturii, cum sunt *utilitatea* socială și *eficiența* în construcție; 2) principiul estetic al *sincerității*, adică al exprimării oneste, neescamotate a structurii și materialelor, purtătoare ele însele de expresie arhitecturală.

În academii, astfel de structuri metalice nu erau considerate arhitectură, ci simple exerciții inginerești. Publicul, fiind de asemenea conservator prin definiție, a avut mari rezistențe în receptarea acestor noi forme, lipsite complet de semnificații culturale cunoscute. De altfel, promotorii acestei arhitecturi - antreprenorii - erau buni cunoscători ai practicilor contractuale și organizatorice, ai producției în serie, montajului rapid, deci al eficienței și concurenței, dar ignorau complet rolul simbolic tradițional al arhitecturii. Liberi de balastul prejudecăților culturale, ei urmăreau scopuri practice și nu iluzii teoretice. Chiar și ca spații utile, ele erau, ce e drept, destul de reci și rudimentare. Totuși, arhitectura acestor umbrele de sticlă cu șasiu din fontă a constituit simbolul epocii industriale și în acest fel a fost o arhitectură încărcată de semnificație estetică.

Simultan se construiau în continuare, chiar în număr foarte mare, opere strălucite sub aspectul valorilor culturale și simbolice - construcții opulent decorate, manevrând un vocabular ecletic de forme, preluat din diferite stiluri ale trecutului. Ele erau încă receptate cu mult entuziasm de către public, dar criticate de o parte a elitei culturale.

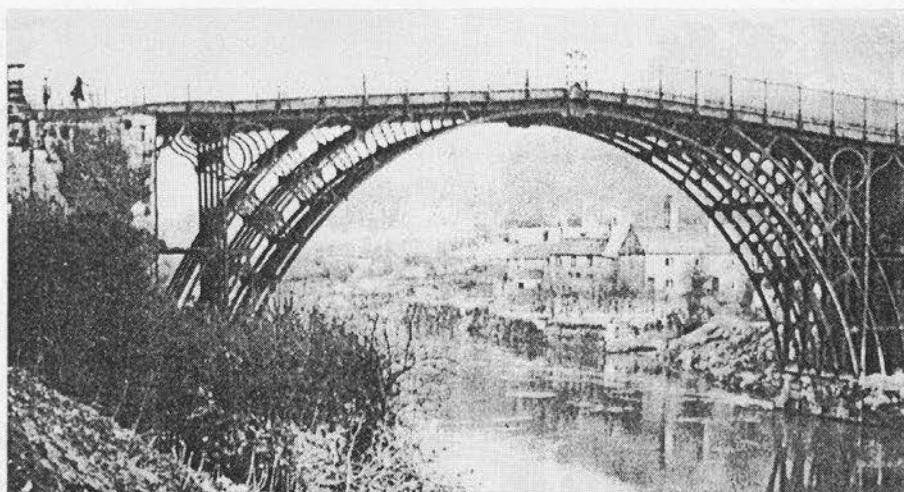
Începând de la mijlocul secolului 19, arhitectura Europei era deci caracterizată de existența, în paralel, a celor două lumi: cea pe cale de dispariție, numită de francezi *fin de siècle* și cea nouă, care voia să corespundă revoluției sociale și industriale. Prima avea un vocabular și principii depășite, cea de-a doua avea vocabularul neformat pe deplin, nu avea principii clar stabilite, nici o ideologie formulată care să răspundă noilor necesități, și ele încă neclare. De aceea, în arhitectură, secolul 19 este considerat o epocă de confuzii și declin.

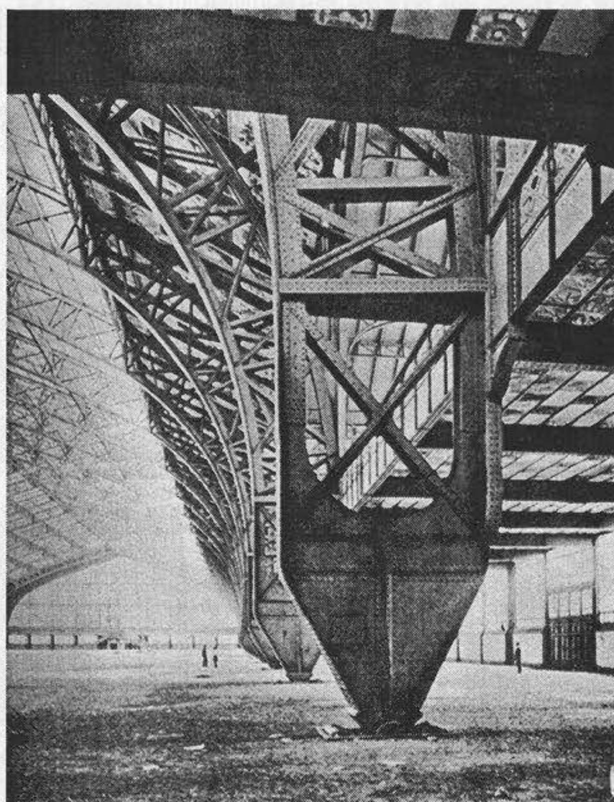
Între arhitectura pragmatică a capitalismului industrial și arhitectura desuetă a stilurilor și decorației s-a aflat curentul de idei *raționalist.* El a fost promovat în Anglia de William Morris și mișcarea *Art and Crafts*, mișcare umanistă, dominată de spirit anti-industrial. Ea promova abolirea stilurilor și adaptarea formei la funcțiunea utilitară, dar și întoarcerea la meșteșuguri tradiționale de construcție. În Franța, o mare influență a exercitat-o EugèneViollet le Duc, care promova *raționalismul structural,* adică adoptarea unei structuri constructive cât mai logice și sincera ei exprimare în formă. El susținea, de asemenea, că se cuvine o mai atentă studiere a nevoilor sociale și construirea locuințelor în acord cu aceste nevoi. Arhitectura bună era construcția logică, sinceră și funcțională, și nu afirmarea vreunui “stil adevărat”.

Aceste idei și curente, aflate într-un puternic dinamism, au pregătit calea arhitecturii moderne.

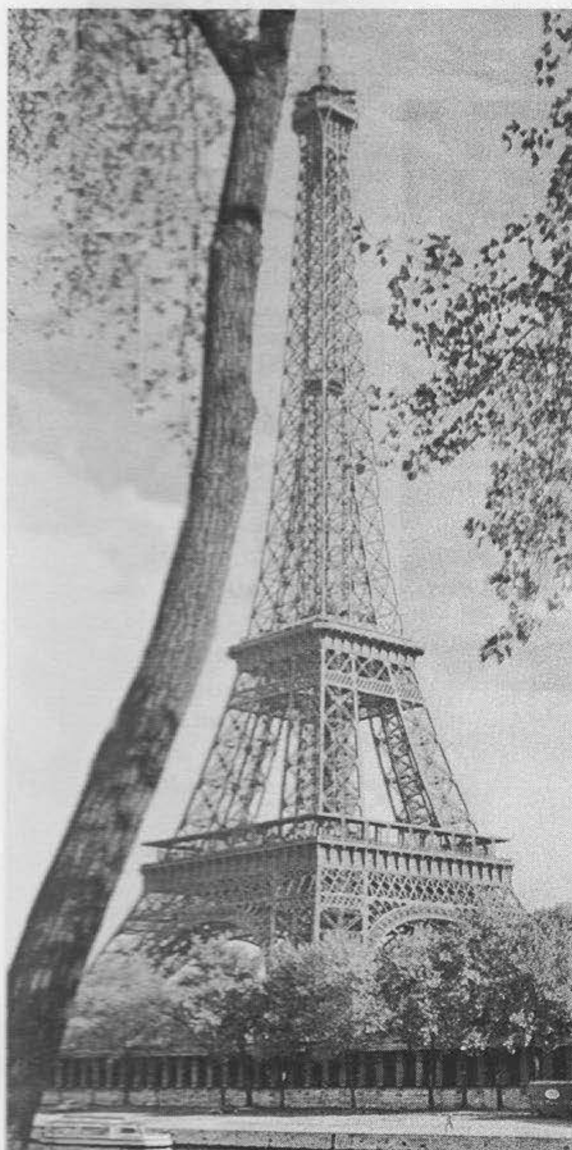
La data apariţiei lor, noile structuri din schelet metalic şi sticlă erau tratate drept construcţii pur utilitare, nicidecum arhitectură. (Gustul public are nevoie de decenii pentru a se acomoda cu un nou limbaj.) Şi totuşi, aceste structuri erau grandioase, în bun spirit baroc. Ele par să cuprindă o lume, fără a o închide. Secolul 19 a introdus spaţiul deschis, pentru o arhitectură continuă şi fără limitele spaţiale care să o separe de mediul ei.

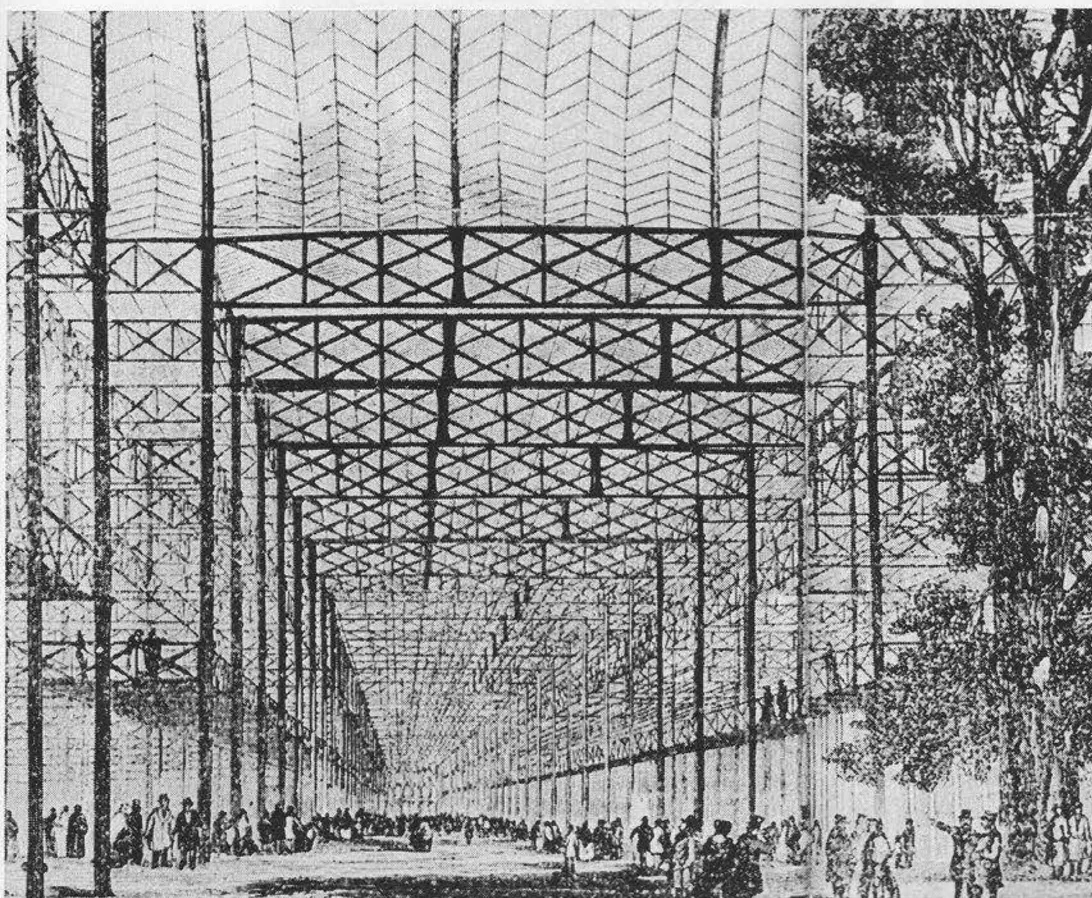
1. Coalbrookdale Bridge, 1777-1781. 2. Galerie des Machines, construite de Contamin & Dutert pentru Expoziţia Mondială de la Paris din 1889. 3. Halele Centrale, Paris, 1853, arhitect Victor Baltard. 4. Turnul proiectat de inginerul Gustave Eiffel pentru Expoziţia Mondială din 1889, era, cu cei 300 de metri înălţime, cea mai înaltă construcţie din Europa.


1


2


3


4



1. În 1851 a fost organizată la Londra prima expoziție mondială, pentru care a fost construit Christal Palace, de către Joseph Praxton – un grădinar. La o comandă de ultim moment, el a făcut proiectul în nouă zile. Clădirea are deschideri de 137 x 560 m.

Începutul Arhitecturii Moderne



Noi orientări în Europa la începutul secolului XX

În timp ce mulți arhitecți se luptau să se elibereze de stilurile grele și încărcate, în diverse centre regionale ale culturii europene se năștea, din aceeași luptă, un nou curent romantic, cu particularități local - naționale.

Mișcarea *Art Nouveau* a apărut în Belgia și Franța la sfârșitul secolului. Ea cuprins Europa și America, constituind prologul revoluției moderniste. Ea a apărut sub numele *Art Nouveau* în Franța, *Coup de Fuet* în Belgia - unde figurile centrale erau Victor Horta și Henri van de Velde, *Jugendstil* sau *Sezession* în Austria și Germania, *Modern Style* în Anglia.

A durat cât dansul scurt și strălucitor al flăcării de lumânare, până în 1914, când s-a stins singură, fără a fi dat ocazia lumii cubiste și nici măcar războiului mondial să o sufle. Mișcarea s-a definit ca o tentativă de integrare a artei în arhitectură, manifestându-se cu o deosebită strălucire în spațiile interioare. Alt aspect al ideologiei sale l-a constituit intenția de umanizare a vieții sociale, prin grija față de forma tuturor obiectelor utile. Ele trebuiau produse prin reînvierea meșteșugurilor artistice, să aibă forma cea mai adecvată utilității lor (preocupări ergonomice) și să fie frumoase. Astfel, *Arta 1900* a promovat ceea ce mai târziu avea să se numească *industrial design*. Tot în cadrul ei au luat efectiv naștere *afișul* și, în general, *grafica publicitară*.

Cel mai prețios lucru pe care aceste mișcări paralele de esență comună le-au transmis secolului 20 a fost *principiul sintezei dintre structura tehnică constructivă și concepția formei artistice*.

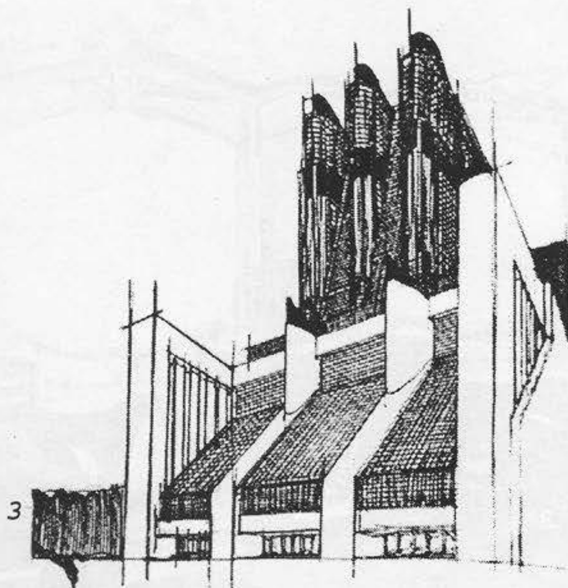
Din punct de vedere al filozofiei formale, curentul de idei s-a opus *istorismului* – care se manifestase prin caracter static, rigiditate, forme masive, grele, tectonice. *Art Nouveau* a creat forme spațiale îndrăznețe și fanteziste, ritmuri pulsatorii, linii curbe închise, racordări "subțiri". Se mai exprimă prin forme ușoare, alungite, elegante, uneori transparente, inefabile și atectonice până la iluzia imponderabilității. Dar formele expresive, bogate și suple nu erau niciodată supraîncărcate, ci își asociau puterea de expresie a însuși materialului.

Reversul naționalismului romantic al mișcării Art Nouveau l-a reprezentat *spiritul romantic revoluționar* manifestat prima dată în Rusia. Aici a luat ființă curentul numit ***Constructivismul Rus***. Era o arhitectură care se dorea "obiectivă" și "științifică"; erau proiecte expresive, încărcate de optimism de stânga și cu intenții de monumentalitate. Mai toți promotorii acestui curent avangardist aveau să fie împușcați curând în închisorile sovietice. În același timp s-a manifestat ***Futurismul Italian***, curent al cărui erou principal a fost vizionarul și talentatul Antonio Sant'Elia, mort în război la 29 de ani, înainte de a fi putut construi ceva din desenele sale - proiecte utopice de forme dinamice și transparente.

*2. **Constructivism** rus. Monumentul Internaționalei a 3-a de Vladimir Tatlin, 1920.*
*3. **Futurism** italian. Un studiu din 1913 de Antonio Sant'Elia.*



2

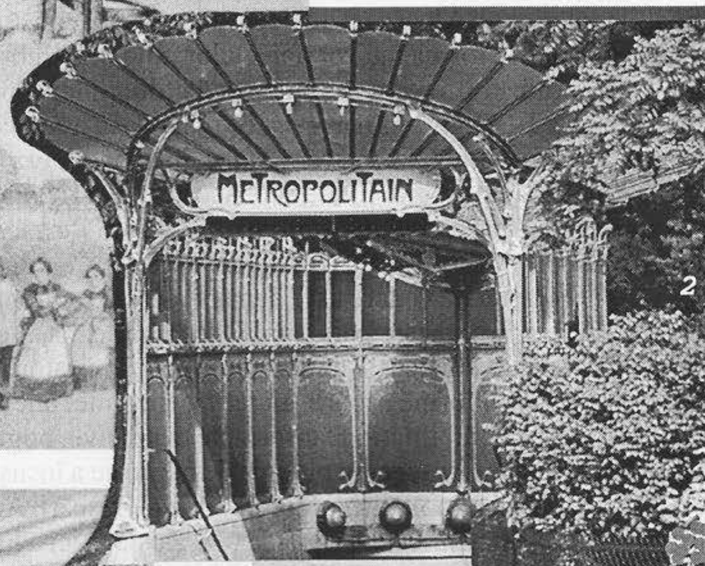


3

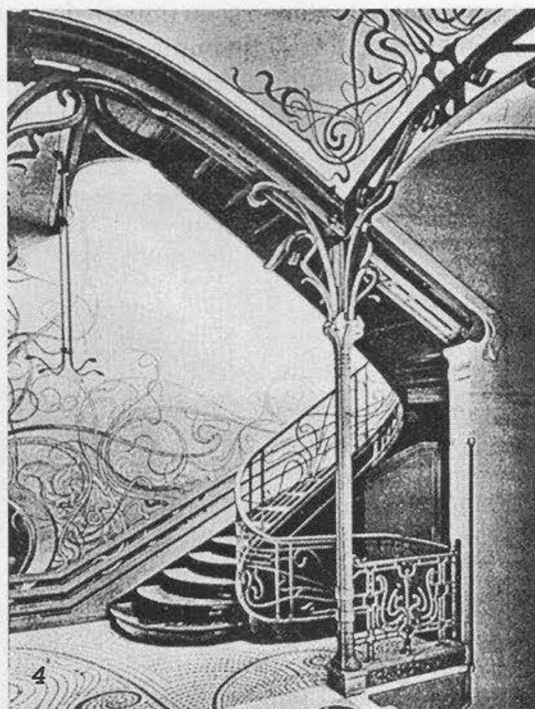
Curentul Art Nouveau

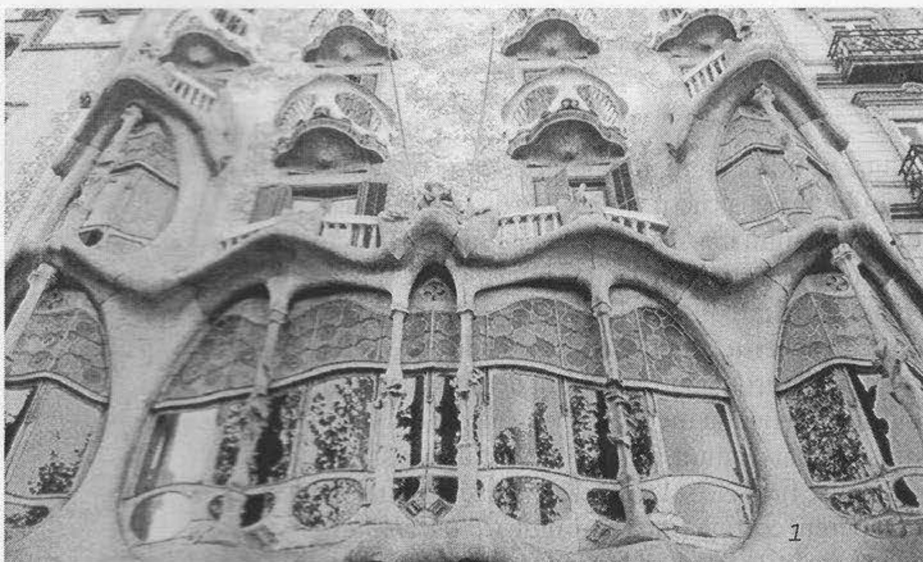
1. Grafică publicitară
2. Staţie de metrou la Paris.
3. Henri van de Velde, salon de coafură la Berlin, 1901.
4. Casa Tassel, Bruxelles. Prima comandă importantă adresată tânărului Victor Horta, în 1892, a anunţat curentul Art Nouveau. Treptele nu sunt perpendiculare pe axul vertical. Motivele sinuoase din fier forjat se racordează cu decoraţia pereţilor şi mozaicul pardoselii.



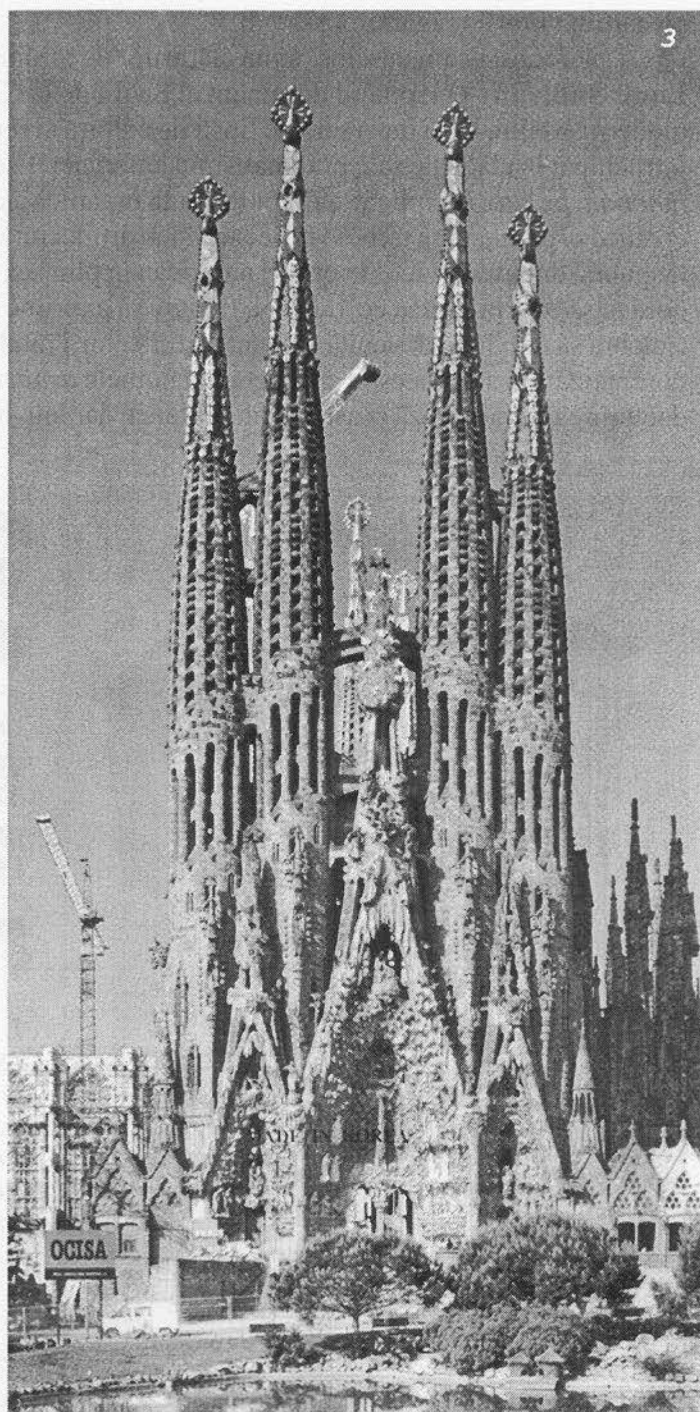







1


2



3

Antoni Gaudi

Antoni Gaudi (1852-1926) a fost un arhitect unic, care nu s-a născut dintr-un curent anume şi nici nu a lăsat continuatori. Cu el a început şi s-a încheiat un episod (stil) în istoria arhitecturii. Arhitectura sa a fost marcată de tradiţia catalană, de admiraţia sa pentru meşteşugul şi arta construcţiei medievale, de modernismul în curs de formare şi, mai ales, de uriaşa lui imaginaţie şi personalitate artistică. Construcţiile lui Gaudi au o plasticitate fabuloasă, care nu s-a manifestat doar în planul faţadelor, ci este intrinsecă construcţiei în ansamblul ei. Considerând linia dreaptă ca o posibilitate curentă a omului, iar linia curbă ca venind de la dumnezeu, Gaudi a îmbinat lumescul cu transcendentul, creând forme familiare: oase, petale, aripi, stele, muşchi, peşteri, nori. 1. În cazul Casei Battló, întreaga structură a casei are, ca şi coloanele de pe faţadă, aspect de oase. Valurile de pe faţadă cuprind toată casa în unduirea lor, în plan şi în secţiuni verticale. Este prezentă afinitatea subconştientă cu surrealismul în curs de naştere în Franţa. 2. Casa Milà este o structură organică de piatră, cu colţuri rotunde şi linii asemenea buzelor ori sprâncenelor. 3. Capodopera sa este catedrala neterminată Sagrada Familia, ale cărei limite spaţiale (pereţi şi acoperiri) sunt membrane subţiri, ondulate, din cărămidă şi ceramică.

Traiectoria americană

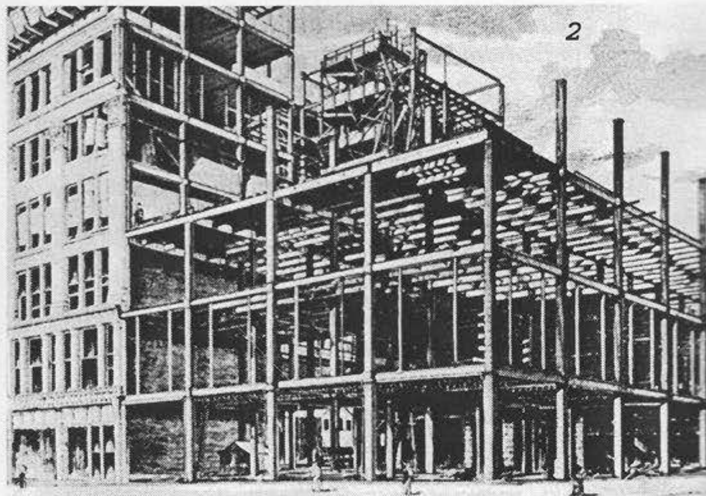
Office Building-ul american

Poate mai mult decât în Europa, evoluţia rapidă a vieţii urbane americane reclama soluţii arhitecturale noi faţă de tradiţionalele şi răspânditele construcţii americane din lemn. Magazinele şi birourile din marile oraşe erau construcţii de dimensiuni mari, care aveau nevoie de structură metalică, de ascensoare hidraulice, de încălzire centrală, aer condiţionat şi interfonie. Cum la Chicago, incendiul din 1871 a distrus cea mai mare parte din oraşul alcătuit din construcţii de lemn, ele au fost înlocuite de zgârie-nori - produs urban specific american inventat de *Şcoala de la Chicago*. Ei i se datorează deci forma cheie a arhitecturii epocii: imobilul de birouri şi comercial.

Pentru structura de rezistenţă a fost utilizat mai întâi metalul, apoi cadrele din beton armat. Aceste structuri ortogonale ar fi putut fi extinse oricât de mult, atât pe orizontală cât şi pe verticală, oferind posibilitatea unor goluri oricât de mari între limitele stabilite de stâlpi şi grinzi. Prima mare construcţie cu structură pe cadre (metalice) şi perete cortină (încă ambiguu) a fost *Home Insurence*, de William Le Baron Jenney, construită în 1884, care poate fi considerată punctul de plecare al viitorilor zgârie-nori.

Pe acest drum deschis, tema clădirilor de birouri a fost apoi consacrată de realizările lui **Louis Sullivan** - personajul dominant al Şcolii de la Chicago şi un mare pionier al modernismului. Deşi nu era deloc lipsit de cultură şi sensibilitate, ci dimpotrivă, Sullivan a întruchipat în clădirile sale pragmatismul american. Este autorul celebrei propoziţii *Form follows function*, pe care a explicat-o drept formula organică a existenţei, similară propoziţiei *Funcţia creează organul,* care trebuie reflectată şi în arhitectură. Ideea este că arhitectura trebuia să răspundă dinamicii vieţii în oraşul american în plină expansiune. Astfel, clădirile lui Sullivan doreau să exprime ceea ce, după el, trebuie să exprime întotdeauna arhitectura: modul de viaţă. Celebra sa maximă, devenită slogan al arhitecturii moderne, a fost ulterior absolutizată şi dogmatizată şi a dat acestei arhitecturi şi numele *arhitectură funcţionalistă*. Atât arhitectura, cât şi denumirea îşi păstrează şi astăzi valabilitatea, dar într-o manieră mult liberalizată şi nuanţată.





1. Louis Sullivan, Guaranty Building, Buffalo, 1894-95. Forma clădirii este rezultanta funcţiunii sale. Parterul şi mezaninul sunt transparente, păstrând contactul vizual cu strada, pentru că au valenţe publice. Etajele cu birouri sunt repetări ale aceluiaşi modul, care s-ar fi putut multiplica oricât, după nevoi.

2. Fair Store, Chicago, în timpul construcţiei, în 1890. Arhitect este acelaşi William Le Baron Jenney.

Frank Lloyd Wright (1869-1959)

Arhitectura americană şi-a câştigat coerenţa nu prin generalizarea zgârie-norilor, ci, paradoxal, prin opera celui mai atipic dintre arhitecţii săi: **Frank Lloyd Wright**. Deşi elev al lui Sullivan, el a fost puţin interesat de clădirile de birouri, ci mai mult de crearea de spaţii interioare.

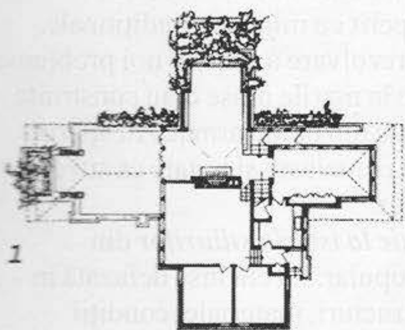
Începând din 1900, Wright a construit vile pentru bogaţii săi vecini de la periferia oraşului - vile cu forme diferite, dar cu o fizionomie în care se recunoştea aceeaşi mare personalitate. A fost epoca în care marele arhitect a dat o cu totul nouă interpretare locuinţei unifamiliale. El a spart pereţii cutiei tradiţionale - atât pe cei interiori cât şi pe cei exteriori - pentru a crea interioare care comunică atât între ele, cât şi cu exteriorul. A creat spaţiul deschis, flexibil şi articulat şi tot el a fost cel care a definit, după criterii moderne, zonele funcţionale în cadrul locuinţei.

Idealul declarat al lui Frank Lloyd Wright a fost *arhitectura democraţiei*. Pentru el, locuinţa individuală a încetat să fie doar un refugiu protector, egocentrist, al omului, ci prin felul în care a interpretat-o, i-a dat un nou sens de libertate şi mobilitate, de afirmare a identităţii individuale şi a modului de viaţă diferit al fiecărei familii.

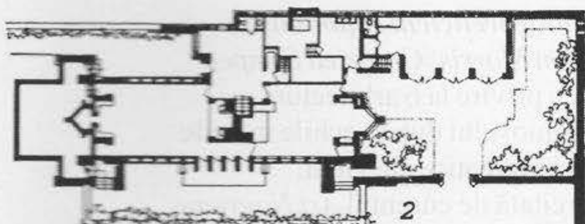
Casele de prerie (Prairie Houses). Cu terasele lor ample şi acoperişurile în pantă lină, *casele de prerie* par să plutească în imensitatea plată a preriei americane. Erau primele creaţii care ilustrau noua ideologie lansată de Frank Lloyd Wright, aceea a spaţiului continuu şi a comunicării dintre interior şi exterior. Planul în cruce, cum e cel de la *casa Isabel Roberts*, a devenit caracteristic. Aripile casei pătrund în natură şi lasă natura să pătrundă în casă, prin mari suprafeţe vitrate şi pereţii amovibili ca nişte panouri. În mijloc se află întotdeauna căminul - *fire place* - centru, ax şi element simbolic, care evocă o relaţie fundamentală dintre existenţă şi natură.

Din cauza acestei relaţii fireşti, naturale, dintre mediul construit, viaţă şi mediul natural, arhitectura sa a fost numită "*organică*". Este o interpretare modernă a semnificaţiilor ontologice fundamentale. Textul lui Wright care a teoretizat această concepţie despre habitat se numeşte "*The Natural House*".

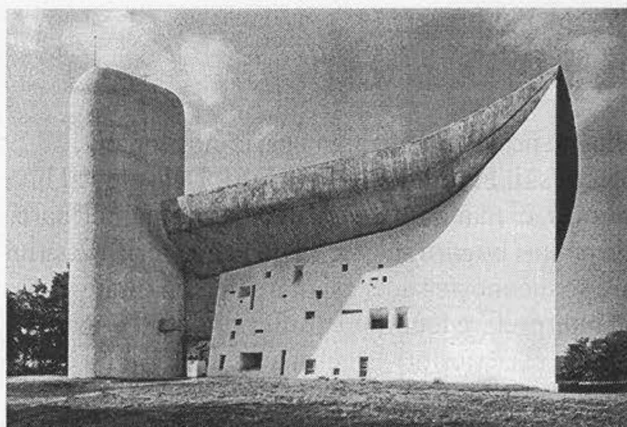
Casa Robie este apogeul acestei perioade în arhitectura lui Frank Lloyd Wright. Parterul este bine aşezat pe pământ, iar etajele în consolă, fixate în axul central, plutesc parcă, accentuând orizontala şi sugerând o extensie infinită. La interior nu mai există camere cu funcţii unice, ci spaţiile se întrepătrund, au înălţimi diferite şi sunt definite de poziţia omului în spaţiu. Casa Robie întruchipează ideea lui Wright despre locuinţa care nu doar adăposteşte, ci creează libertăţi în spaţiul existenţial creat de el "*între pământ şi cer*" (vorba lui Heidegger).



Frank Lloyd Wright:
1. Casa Isabel Roberts, Chicago, 1908.
2,3. Casa Robie, Chicago, 1909.






Le Corbusier - Biserica de pelerinaj de la Ronchamp

Stilul Internațional. Funcțiune și tehnică.

Condițiile apariției Arhitecturii Moderne

În urma unei perioade de germinare de aproape un veac, Modernismul s-a declanșat cu toată forța la începutul secolului 20. Recapitulând desfășurarea lucrurilor premergătoare acestui moment, putem enumera câteva dintre condițiile importante care au dus la apariția Mișcării Moderne.

■ Fenomenul istoric major care a produs o puternică întorsătură în evoluția omenirii a fost ***revoluția industrială.*** Datorită ei a apărut în secolul 19 o nouă realitate socială, vizibilă mai ales în marile orașe.

Dezvoltarea industriei moderne și a relațiilor de producție capitaliste au avut ca urmare suprapopularea orașelor, mai ales cu forțe de muncă venită de la țară să lucreze în fabrici. Pentru această populație, în condițiile noii densități, trebuiau construite multe locuințe și dotări pentru servicii și trebuia rezolvată circulația. Orașele trebuiau să facă față acestei aglomerări și acestui nou stil de viață, care presupunea deplasări zilnice ale unui număr mare de oameni, la muncă și acasă. Terenurile s-au scumpit vertiginos. Orașul, în forma sa tradițională, nu era pregătit pentru acest șoc, iar cu astfel de probleme urbanistice nu se mai confruntase nimeni până atunci. Marii arhitecți au găsit soluția acestor probleme în eliberarea terenului și construirea, practic, a unui nou oraș, cu o structură fundamental diferită, pe locul celui vechi: un oraș cu bulevarde și construcții multietajate.

Se puneau însă și probleme de arhitectură. Față de puținele programe din trecut - biserica, palatul, primăria și locuința unifamilială - și-au făcut apariția programe noi de arhitectură: locuința colectivă la bloc, noi instituții administrative și comerciale, clădiri industriale etc. Acestea necesitau fie construcții cu multe etaje, fie hale mari, greu de acoperit cu mijloace tradiționale.

■ Tot revoluția industrială a pus la dispoziție și mijloacele de rezolvare a acestor noi probleme, datorită ***progresului tehnic***. Noile clădiri necesare vieții moderne în marile orașe erau construite cu materiale și tehnologii recente, mai întâi cu schelet metalic, apoi din beton armat. Au apărut automobilele și mijloacele de transport în comun, primite cu mult entuziasm și tratate ca suverane în raport cu pietonul. Pentru ele a fost creată o rețea de trafic major.

■ Germenii arhitecturii moderne au apărut totodată și ca ***reacție la isteria stilurilor*** din arhitectura istoricistă, care încă "respira", conectată la suportul popular. Ea era însă defazată în raport cu noul stadiu de dezvoltare a societății - cu noile forme, structuri, materiale, condiții economice etc. Era pe cale să se formeze un nou gust estetic, promovat de pionierii modernismului. Ei doreau să elibereze arhitectura de principiile și modele trecutului, osificate într-un sistem autosatisfăcut, în favoarea unei arhitecturi libere, adaptabile vieții. Numai că estetica propusă era atât de radical diferită față de imaginea obișnuită a arhitecturii, încât oamenilor de rând le-au fost necesare multe decenii pentru a se concilia, cât de cât, cu ea.

■ La turnura radicală a arhitecturii a contribuit și ***activitatea unor teoreticieni raționaliști***, printre care cei mai importanți au fost *Eugène Viollet le Duc, William Morris, Gottfried Semper, John Ruskin* și alții, care explicau, în ample tratate, principiile lor cu privire la o arhitectură rațională. Prin aceasta se înțelegea în primul rând că nu căutarea frumosului după vechile metode trebuie să fie primul obiectiv al arhitecturii, ci rezolvarea cerințelor pragmatice ale vieții.

■ Acestor premise li se poate adăuga și influența spontană exercitată de curentul *Art Nouveau*.

Etapele mari ale Mişcării Moderne

1. Avangardele. Acestea au fost curente de căutare a drumului arhitecturii. Viaţa lor a durat de la începutul secolului 20, până prin deceniul doi. Printre ele s-au numărat: *Futurismul, Cubismul, Constructivismul, Expresionismul, Neoplasticismul, Art Déco* ş.a.

2. Stilul Internaţional sau **Arhitectura Modernă**. Toate aceste experimente s-au contopit, pe la începutul anilor '20, în cel mai unitar stil, care, după ce a prins contur în marile centre culturale europene, a cuprins foarte repede întreaga planetă.

3. Modernismul Târziu şi Pluralismul postbelic

4. Postmodernitatea şi Conceptualismul contemporan.

Principiile Arhitecturii Moderne

Foarte pe scurt, am prezentat în capitolul trecut câteva idei şi curente avangardiste. Prezentul capitol va încerca să creeze o imagine asupra Arhitecturii Moderne mature, dintre războaie, urmând ca un următor capitol să trateze arhitectura de după război şi concepţiile contemporane.

La cristalizarea principiilor modernismului au participat câteva mari personalităţi ale arhitecturii din primele decenii ale secolului 20. Printre ele se numără, cum am văzut, *Frank Lloyd Wright* dincolo de ocean, apoi *Le Corbusier, Adolf Loos, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe* şi alţii, în Europa. După planurile lor au fost construite clădiri şi oraşe care astăzi sunt considerate monumente de prim rang ale arhitecturii, documente ale unei gândiri arhitecturale şi urbanistice adaptate acelui moment inedit în evoluţia lumii. Aceşti mari arhitecţi şi-au explicat opera şi în scris, ceea ce a dus la o şi mai rapidă răspândire a liniei modernismului. Fiecare dintre aceşti mari arhitecţi a fost o personalitate creatoare unică şi originală, dar din operele şi ideile lor s-au desprins câteva principii comune, care au fost însuşite de întreaga lume modernă şi au condus la acea unitate stilistică globală din perioada dintre războaie.

Cea mai mare parte a acestor idei îşi păstrează valabilitatea, altele au fost criticate după război şi, ca urmare, modificate sau nuanţate în timp.

■ **Funcţiunea dictează forma**. Cum s-a mai spus, arhitecţii nu mai voiau să urmărească drept obiectiv principal realizarea unor forme frumoase în sens clasic, ci, în primul rând utilitatea construcţiilor, care să răspundă necesităţilor vieţii din acel moment. Templul grec, de pildă - de veacuri model universal de frumuseţe - a corespuns unor realităţi şi idealuri ale Greciei antice, dar destinaţia sa nu mai avea nimic comun cu existenţa modernă, şi ca atare nici forma sa. O nouă frumuseţe se va naşte direct din respectarea cerinţelor funcţionale ale fiecărui obiect arhitectural - se spunea.

Din cauza prevalenţei acestui principiu, arhitectura modernă s-a numit şi *arhitectura funcţionalistă*.

Această concepţie a fost extrem de binevenită atunci, dar limita ei a constat în aceea că, prin funcţii ale unei clădiri s-au înţeles numai determinanţii obiectivi, entităţile măsurabile, ignorându-se funcţiile subiective, cum ar fi de exemplu cea psihologică. Această eroare nu a apărut la arhitecţii de prim rang, pe care i-a salvat talentul lor, dar a fost evidentă la creaţia modernă majoritară, în cadrul căreia miile de arhitecţi mediocri n-au făcut decât să asambleze în mod mecanic studiile de funcţionalitate. Rezultatul a fost ceea ce se cheamă "funcţionalismul primitiv", constând din case fără nici o expresie, numite "construcţii", şi nu "arhitectură".

■ **Sinceritatea formelor** este urmarea acestui prim principiu. Dacă nu mai construim temple şi biserici - se afirma - ci birouri, bănci, fabrici şi supermagazine, acestea nu mai trebuie să arate ca templele şi bisericile, ci forma lor să exprime sincer destinaţia pe care o au.

Pe de altă parte, dacă forma este realizată dintr-o structură de beton sau metal, ei bine, această structură nu trebuie escamotată prin ornamente, ci prezentată sincer, ea având o frumuseţe proprie.

Acest principiu şi-a păstrat integral valabilitatea.

■ **Formele arhitecturale să fie simple, geometrice.** Toate cele spuse până acum ar trebui să motiveze apariţia unui nou vocabular de forme arhitecturale.

Abolirea ornamentului a fost un prim pas către crearea volumelor şi suprafeţelor simple.

Sistemele constructive pe schelet, care au înlocuit zidurile portante masive, au permis:

- proiectarea de planuri libere, cu spaţii fluide despărţite de panouri amovibile şi o legătură optică mai permisivă cu exteriorul;
- parterul liber, volumul clădirii rezemând pe piloţi;
- peretele exterior cortină, vitrat pe suprafeţe mari, chiar pe toată suprafaţa sau
- lungi benzi orizontale de ferestre, eventual îmbrăcând muchia clădirii
- terase şi etaje ieşite în consolă etc.

Marile suprafeţe simple „trăiau" prin virtuţile expresive ale materialelor.

Abolirea străzii tradiţionale, cu clădirile aliniate de-a lungul ei şi înlocuirea acestei ţesături cu terenuri libere plantate, a creat posibilitatea de a realiza pe aceste spaţii clădiri cu patru faţade la fel de importante, ce puteau fi lecturate ca nişte sculpturi.

Acest limbaj iniţial just şi inspirat, admirabil la marile capodopere, după ce a devenit repede universal, a început să fie obositor prin monotonie. În final, asociat cu abuzul de prefabricare standardizată, a dus la crearea decorului de coşmar al modernismului târziu. Au rămas însă perfect valabile astăzi principiile simplităţii şi geometriei, refuzul decorativismului, cu condiţia nuanţării limbajului şi încărcării sale cu semnificaţie.

■ **Principiul zonificării funcţionale,** aplicat în urbanism, deşi a rezolvat prompt unele probleme acute ale momentului, s-a dovedit o soluţie nocivă pe termen lung. (vezi pagina 120)

În concluzie, Arhitectura Modernă a actualizat vechea triadă *utilitas - firmitas - venustas*, instalând însă pe primul loc componenta *utilitas*, sub numele de *funcţiune*. Astfel, triada putea fi numită acum *funcţiune dominantă - structură performantă - formă determinată de funcţiune şi soluţie tehnică.*

Fenomenul Bauhaus şi personalitatea lui Walter Gropius

Arhitectura Modernă a prins pentru prima dată un contur mai decis la Weimar, în Germania, unde arhitectul **Walter Gropius** (1883-1969) a înfiinţat în 1919 ***Şcoala Bauhaus***. Erau anii de după război, când întreaga intelectualitate era marcată de ideile sociale democratice de stânga. Arhitecţii se simţeau plini de responsabilitate faţă de omenire, căreia voiau să-i asigure, în mod egal, fericirea, prin realizarea condiţiilor de muncă şi locuire sănătoase şi confortabile. Ei se angajau ca, prin competenţa lor profesională, să asigure tuturor spaţiilor o funcţionare corectă, să construiască în spiritul eficienţei economice, utilizând inovaţiile ştiinţei şi tehnologiei.

Aceste idealuri au constituit discipline de învăţământ superior la şcoala de arhitectură condusă de Gropius. După câţiva ani, şcoala şi-a mutat sediul la Dessau, apoi la Berlin. În permanentă disonanţă cu autorităţile naziste, şcoala a fost închisă în 1933, sub recentul directorat al lui Mies van der Rohe. Aproape toţi profesorii, mulţi studenţi şi absolvenţi au emigrat în America, de unde au răspândit în lume ideile şi experienţa de la Weimar şi Dessau.

Şcoala Bauhaus a fost un eveniment de prim ordin în istoria arhitecturii şi artei moderne, constituindu-se într-un adevărat fenomen, cu influenţe majore asupra evoluţiei arhitecturii. Pe lângă principiile amintite, ce aveau să devină curând generale, programul şcolii avea două caracteristici principale, absolut originale:

1. promova o *arhitectură integrată cultural*; construcţiile erau opere sincretice, numite "opere de artă totale", cuprinzând toate expresiile vizuale: arhitectură, design, pictură, sculptură, grafică, tipografie, vitralii, scenografie, dans etc. Nume majore ale artei au fost profesori la Bauhaus, printre care pictorii Wassily Kandinsky şi Paul Klee.
2. practica metode pedagogice experimentale, în care practica meşteşugărească, în colectiv, ocupa un loc important în învăţământul artistic. Se spune că în ultimii doi ani de funcţionare a şcolii sub direcţia lui Walter Gropius s-au realizat tot atâtea progrese în arhitectură cât şi în anteriorii douăzeci. Arhitectul era format în această şcoală nu ca un creator individual, ci ca un coordonator, capabil de a utiliza în mod creator rezultatele cercetării ştiinţifice.

O realizare majoră a *fenomenului Bauhaus* poate fi considerată ***designul modern***.







Şcoala Bauhaus

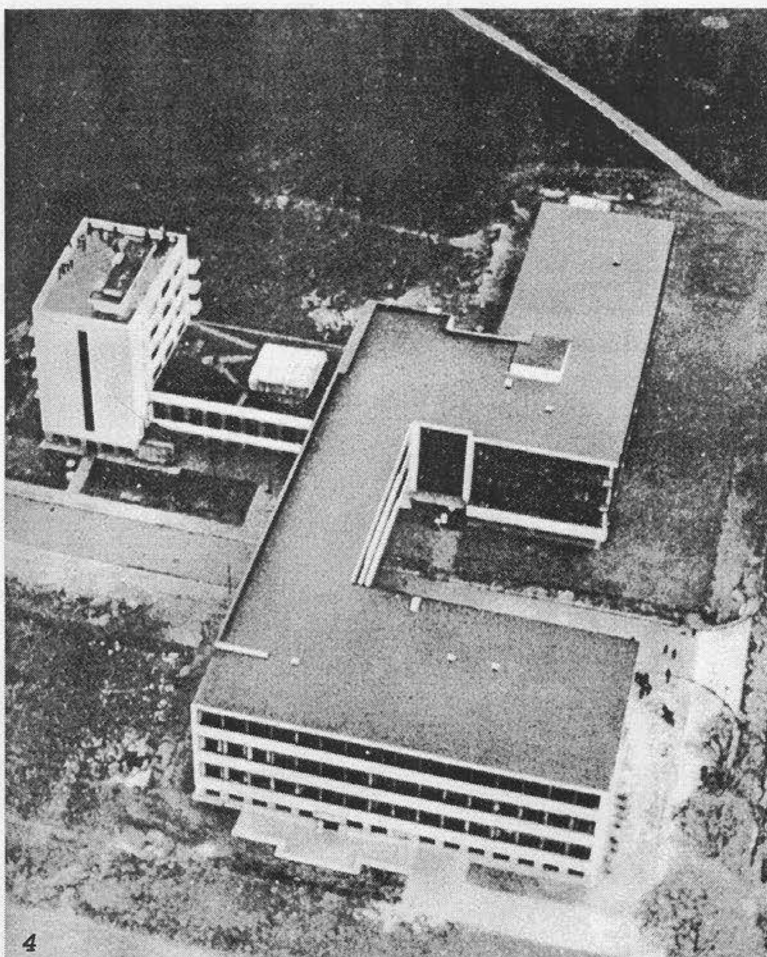
Un exemplu remarcabil de punere în practică pe principii moderne a programului de locuinţe de masă îl constituie ansamblul rezidenţial de la Weißenhof, construit în 1927 la Stuttgart. Planul parcelării a fost făcut de Ludwig Mies van der Rohe, care a invitat pe cei mai mari arhitecţi ai Europei să proiecteze case, ce urmau să facă parte din cea de-a doua expoziţie a grupului Deutscher Werkbund. Alături de producţiile unor mari nume ca Le Corbusier, Walter Gropius sau veteranul Behrens, tânărul Hans Sharoun şi-a permis deja să interpreteze limbajul modern într-o manieră personală.

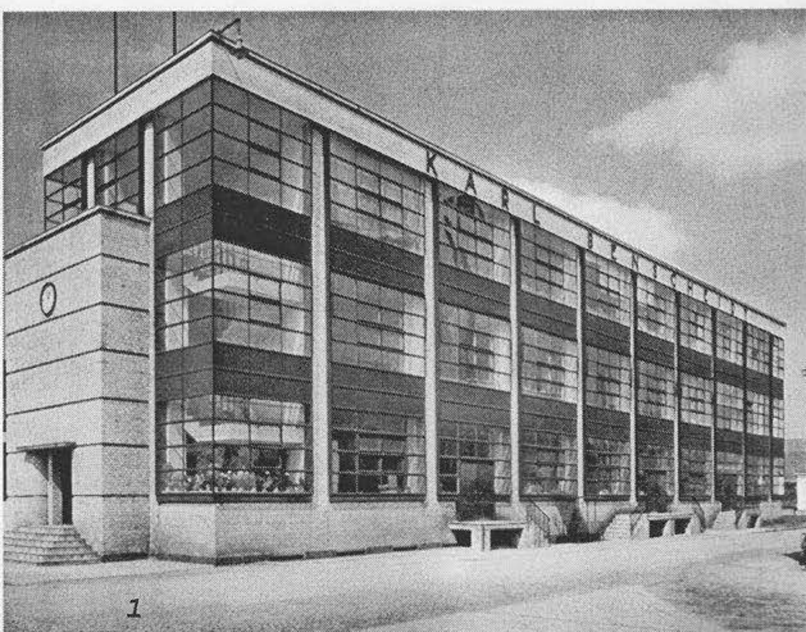
1. imagine generală a ansamblului Weißenhof-Stuttgart.

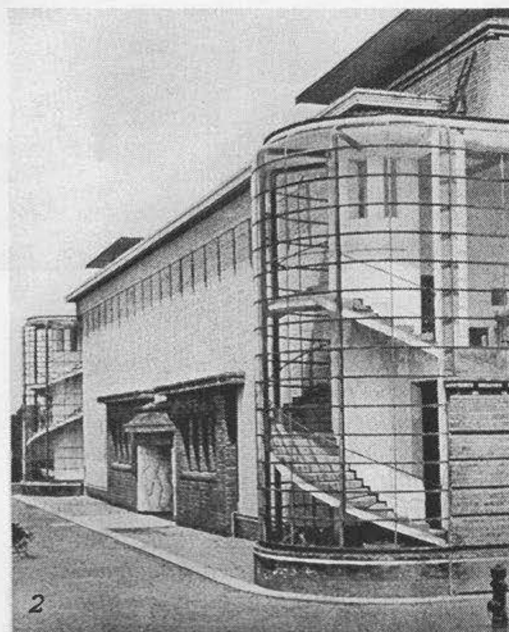
2,3,4. Clădirea şcolii de la Dessau a fost proiectată de Walter Gropius (1883-1969) şi ilustrează programul său arhitectural. Cele trei aripi sunt repartizate pe trei funcţiuni - şcoala propriu zisă, atelierele şi dormitoarele – conform principiului segregării funcţionale, dar şi al relaţiei active cu exteriorul. Alte elemente formale semnificative pentru arhitectura modernă sunt: parterul liber; faţada cortină, cu muchiile ei libere; asimetria; tratarea diferită a faţadei fiecărei aripi, în relaţie cu destinaţia corpului respectiv.

5. locuinţă proiectată de Hans Sharoun la Weißenhof.



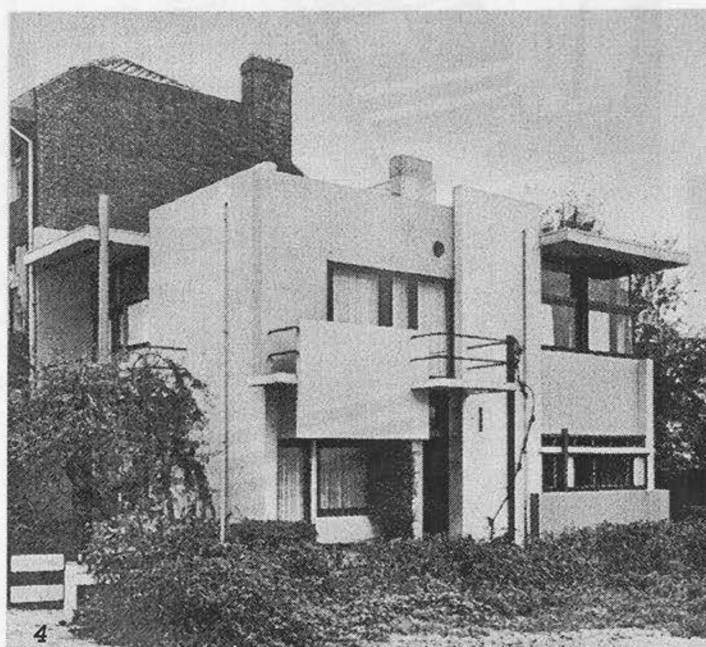


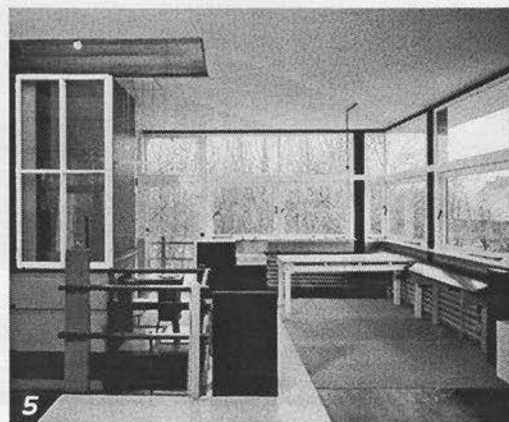




1. Walter Gropius și Adolf Meyer au construit în 1911-14 Uzinele Fagus la Alfeld. A intrat în scenă peretele-cortină, complet vitrat, inclusiv colțurile clădirii.
2. Fabrica-model prezentată la expoziția Werkbund din 1914 la Köln, avea aceeași autori: Gropius și Adolf Meyer. Chiar colțurile clădirii, unde acționează un cumul de forțe, au putut fi degrevate de sarcini și vitrate. Ca o maximă demonstrație, la colțul clădirii a fost amplasată o scară în spirală, într-un tub de sticlă.
3. Noua mentalitate arhitecturală pe care o propunea Adolf Loos este ilustrată de parterul sever al imobilului Goldman din Michaelplatz, la Viena, ridicată în 1910.
4,5. Casa Schröder, operă a lui Gerrit Rietvelt (1888-1964), construită în 1924 la Utrecht. Aparține Școlii olandeze De Stijl (numit și Neoplasticism) și este un exemplu de juxtapuneri de planuri, utilizând pereți panou și benzi continui de ferestre.







Adolf Loos şi proto-raţionalismul vienez

În 1908, arhitectul vienez **Adolf Loos** (1870-1933) a scris un celebru articol numit "*Ornament sau crimă*", prin care cerea cu vehemenţă epurarea arhitecturii prin totala eliminare a ornamentului. Idealul său purist consta în "dezliteraturizarea" tuturor artelor plastice, în mod special a arhitecturii, cu scopul de a o lăsa să se exprime doar prin mijloace proprii: spaţiu, structură, rapoarte volumetrice, materiale. Restul erau doar rezultante ale funcţionalităţii casei. În favoarea tezei sale, Loos aducea o argumentaţie logică şi convingătoare: "*Casa trebuie să placă tuturor. Ceea ce o distinge de opera de artă, care nu trebuie să placă nimănui. Opera de artă este afacerea privată a artistului. Casa nu este o afacere privată. Opera de artă este creată fără ca cineva să aibă nevoie de ea. Casa răspunde unei nevoi. Artistul nu este responsabil faţă de cineva anume. Arhitectul este responsabil faţă de toată lumea*". Cu o deplină încredere în puterea arhitecturii raţionale, şi eforturile sale s-au concentrat deci pe rezolvarea funcţională şi tehnică elegantă a unor probleme puse de raţiune, fără legătură cu experienţa vieţii şi cu atât mai puţin cu nevoile psihice reale ale oamenilor obişnuiţi. Ca urmare, în ciuda incontestabilei sale valori conceptuale, nu se putea spune nicidecum despre casa modernistă că plăcea tuturor. Totuşi, fără să recunoască şi poate chiar fără să conştientizeze, Loos a integrat în interioarele sale decalate pe verticală, valori ambientale şi culturale care aveau să fie valorificate peste ani, când furia ascetismului estetic avea să treacă.

Le Corbusier şi poezia arhitecturii moderne

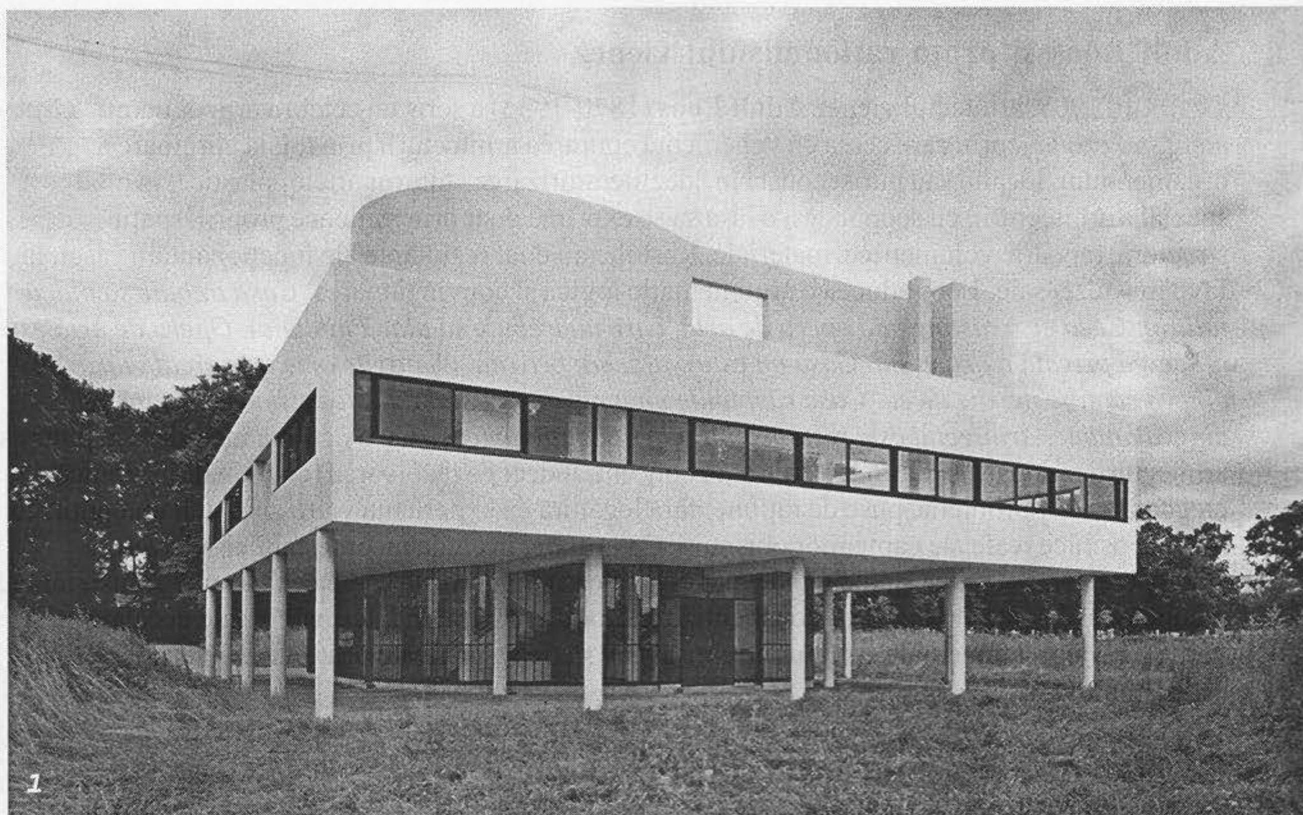
Le Corbusier (1887-1965) a fost, incontestabil, marea personalitate a Mişcării Moderne europene, o figură legendară a arhitecturii secolului 20. În contrast cu Loos, el a fost un spirit latin pătruns de senzualitatea imaginii vizuale, un poet sedus de forme şi un mare creator de forme seducătoare.

Le Corbusier a folosit tehnologia de construcţie pentru a propune noi moduri de a locui şi a te mişca în spaţiu, pentru a sugera oamenilor noi sensuri ale spaţiilor construite. Prin limbajul utilizat, acela al formelor deschise şi transparente, el a celebrat geometria volumelor pure, a suprafeţelor albe, a luminii şi naturii, creând pentru privire adevărate spectacole. El este autorul memorabilului omagiu adus arhitecturii prin definirea ei ca "*joc savant, corect şi magnific al volumelor asamblate în lumină*".

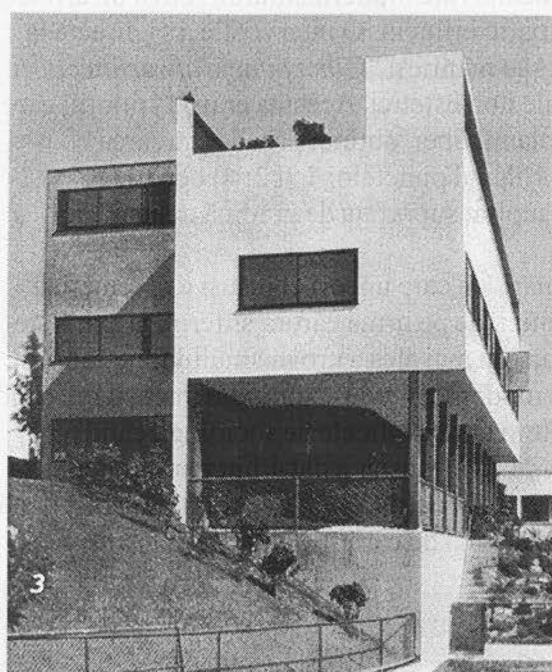
Tot spre deosebire de sobrul şi lucidul Loos, Le Corbusier şi-a valorificat talentul de creator de imagini şi prin texte pline de elocinţă, astfel încât, la puţin timp de la realizarea primelor sale proiecte, aceste realizări au fost consacrate drept idealuri ale modernismului. A fost un arhitect categoric personal şi original, aproape inimitabil, dar foarte influent. O intervenţie a sa directă la internaţionalizarea arhitecturii moderne a fost celebrul său manifest "*Cinci puncte ale arhitecturii moderne*", prin care încerca să fixeze repere formale ale noii estetici. Acestea erau: 1) piloţii, care pot susţine masa construcţiei, lăsând parterul liber; 2) planul liber, obţinut prin descărcarea pereţilor de funcţia portantă; 3) faţada liberă - ca un corolar al punctelor 1 şi 2; 4) benzile orizontale de ferestre; 5) acoperişul-terasă, care poate suplini suprafaţa de grădină ocupată de casă.

Fiind o personalitate puternică, gesturile sale mari - la care uneori el însuşi a revenit - au fost urmate timp de zeci de ani de nenumărate replici mici, de pe urma cărora suferim şi azi. Este cazul ideilor standardizării, a unitaţilor de locuit minimale şi mai ales a urbanismului funcţionalist.

Spre finalul carierei sale, când suflul revoluţiei moderne pierduse mult din intensitate, când se simţeau în schimb limitele concepţiilor funcţionaliste şi erau explicate de sociologi, când înţelepciunea vârstei a temperat din radicalismul ideilor, Le Corbusier a dat arhitecturii poemul vieţii sale: biserica de pelerinaj de la Ronchamp - cea mai consacrată, neconvenţională şi discutată operă plastică a arhitecturii. Ea constituie cel mai frumos final de carieră pentru un mare arhitect.







Le Corbusier

1. Vila Savoye, construită de Le Corbusier lângă Paris în 1930, este un monument al modernismului, pentru conservarea căruia se depune un mare efort. Este o creaţie de mare putere şi totodată sensibilitate. Parterul este liber, lăsând posibilitate de mişcare automobilului – ne aflăm doar în anii de mare entuziasm faţă de progresul tehnic şi mai ales faţă de automobil. Benzile de ferestre subliniază orizontala volumului principal. Scara centrală leagă cele trei nivele, astfel încât dimensiunea verticală se integrează planului liber. Le Corbusier spunea: "În această casă este vorba despre o veritabilă promenadă arhitecturală, oferind permanent imagini diferite, neaşteptate, uneori surprinzătoare. Este interesant că am obţinut atâta diversitate, când de fapt n-am plecat decât de la un punct de vedere constructiv, o schemă de stâlpi şi grinzi de o rigoare absolută." La nivelul terasei se află un solarium, unde liniile geometrice se înmoaie, încheind compromisuri cu mediul natural şi cu intimitatea. Printr-o deschidere poţi reconstitui întregul parcurs pe care l-ai străbătut până aici. Planul este liber, dinamic şi pătrat, căci marile forme ale arhitecturii sunt "cubul, conul, sfera, cilindrul şi piramida", spune Le Corbusier. Vila Savoye reprezintă deci voinţa omului superior, educat, de a se întoarce la adevărurile elementare.

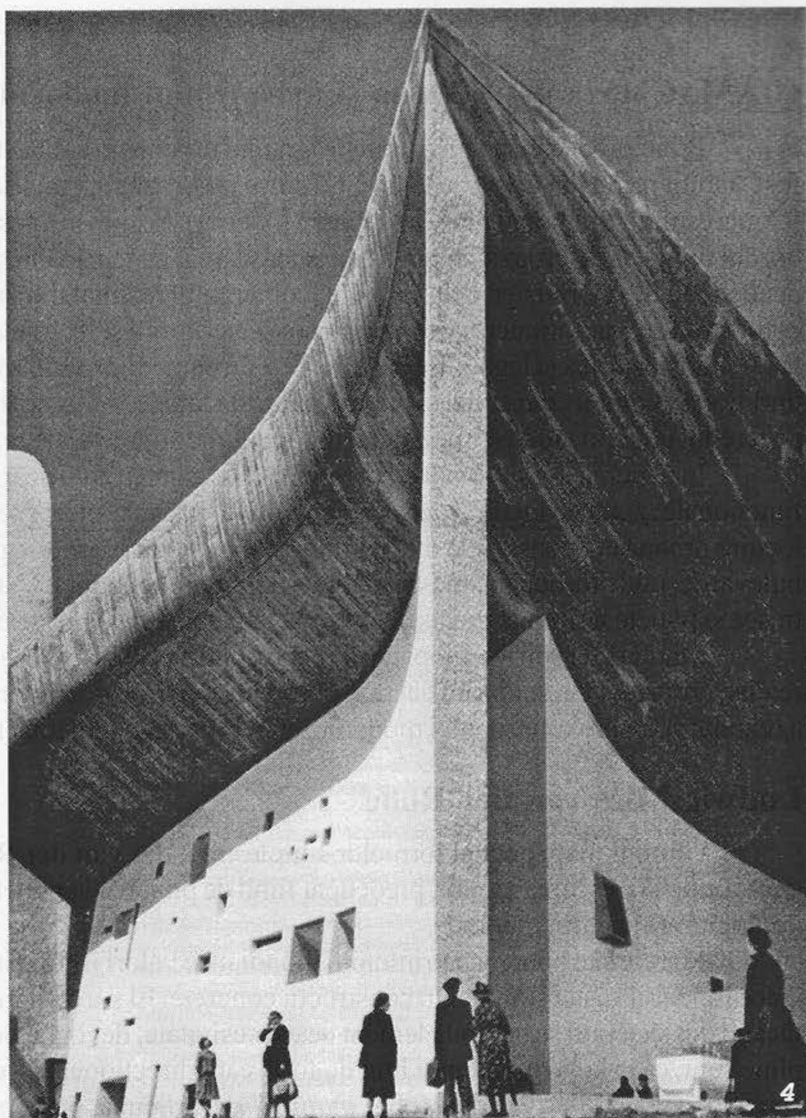
*2. **Le Corbusier,** Plan Voisin pentru Paris, machetă din 1925. Limitele acestui arhitect de excepție au putut să fie constatate dureros în plan urbanistic. Nucleul central al Parisului urma să fie demolat, iar pe terenul public plantat urmau să fie amplasate turnuri, conținând apartamente minimale.*

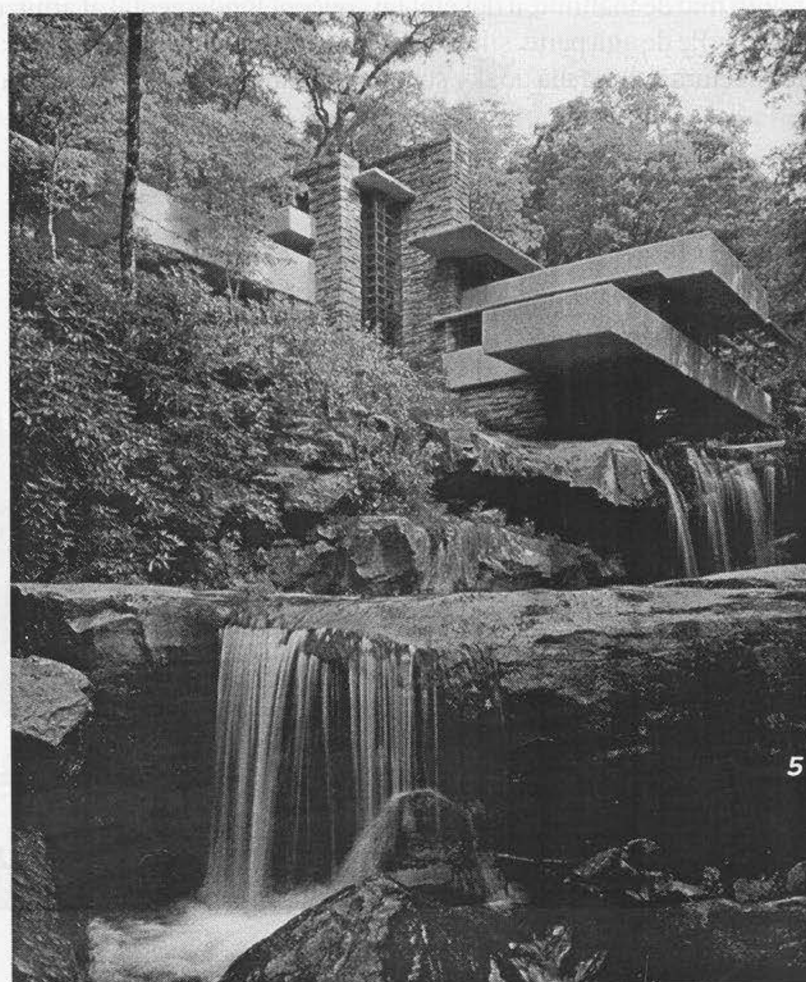
3. Casă proiectată de Le Corbusier în 1927 pentru expoziția grupului Werkbund la Weißenhof, Stuttgart. Pe când Mișcarea Modernă se afla în avangardă, tânărul Le Corbusier era un entuziast revoluționar.

4. Le Corbusier a construit biserica de pelerinaj de la Ronchamp în anii 1950-1955, când se poate vorbi despre o revoltă a sa față de acribia funcționalismului raționalist și de o victorie a poeziei, conținută de temperamentul său artistic. Acest ultim gest amplu constituie o replică la primele sale gesturi, situate deja în alte timpuri. Este, incontestabil, o creație unică pentru condiții unice. Vai de cel care ar încerca să reproducă efectele spațiale ale acestei opere într-o altă construcție, care n-ar fi situată în vasta singurătate de la Ronchamp și n-ar avea aceeași funcție religioasă particulară. Și mai ales, care n-ar fi unicul Le Corbusier.

Frank Lloyd Wright

5. Faimoasa "Casă de pe cascadă" (Fallingwater) este capodopera lui F. L. Wright, o sinteză creatoare între arhitectura organică, influențele raționaliste și cubiste. Casa este construită pe stâncă, acolo unde râul formează o cascadă. Centrul îl constituie, ca de obicei, căminul, construit din piatră. De acest ax vertical sunt agățate planele orizontale. Legătura între interior și natură are o poezie unică.





CIAM, Charta de la Atena şi urbanismul modernist

Principiile, care au constituit programul urbanistic aplicat timp de decenii marilor oraşe, a fost stabilit printr-un document numit *Charta de la Atena*, emis de cea de-a 4-a sesiune a CIAM (Congresul Internaţional de Arhitectură Modernă). Sesiunea a fost ţinută în vara anului 1933, la bordul unui vas de croazieră, pe Mediterana, a avut ca temă "Oraşul funcţional" şi a fost dominată de ideile lui Le Corbusier. Conţinutul documentului rezultat transmitea, în esenţă, o concepţie conform căreia autoritatea care reglementează teritoriul şi finanţele este legitimată să ignore dezvoltarea istorică şi legăturile psihologice ale oamenilor cu tradiţia urbană. Sistemul european tradiţional, compus din străzi şi pieţe definite de faţade, a fost ca urmare complet abolit. În locul său, pe terenul eliberat, au fost implantate mari volume supraetajate, înconjurate de zonă verde.

În general, s-a subliniat cu pregnanţă necesitatea zonificării riguroase a oraşului pe criterii funcţionale: zona de locuit, zona administrativă, zona de sport şi cea industrială. Unica formă de locuire urbană era constituită din apartamente în blocuri turn. Legăturile erau asigurate de mari bulevarde, unde traficul de maşini deţinea dominaţia absolută. Viaţa omului astfel reglementată prin trasee şi puncte terminus precis determinate nu poate fi decât fericită - se spunea.

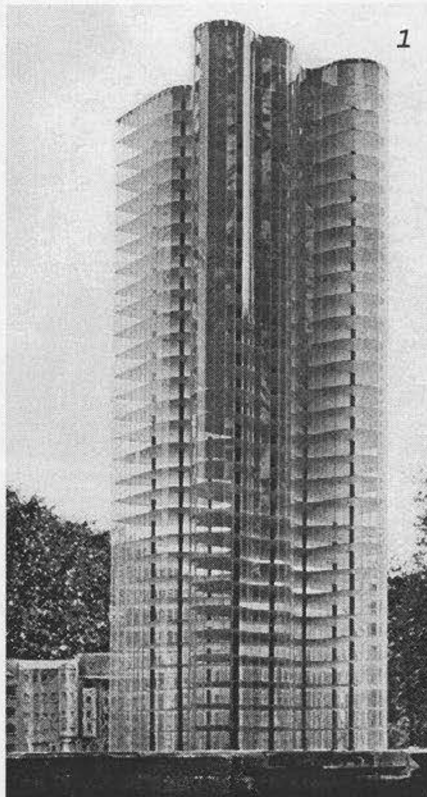
Marcată de spiritul utopic de largă respiraţie a lui Le Corbusier, şi nu de simţul german realist, croaziera s-a soldat cu cel mai olimpian şi retoric document CIAM, din a cărui aplicare bigotă a rezultat coşmarul metropolei moderne, atât de greu de remediat astăzi.

Ludwig Mies van der Rohe

Ultimul mare poet al formelor simple era **Mies van der Rohe** (1886-1969). Şi el a adus o contribuţie la mişcarea ideilor, preocupat fiind de punerea la punct a programului, a principiilor şi tipologiei arhitecturii moderne.

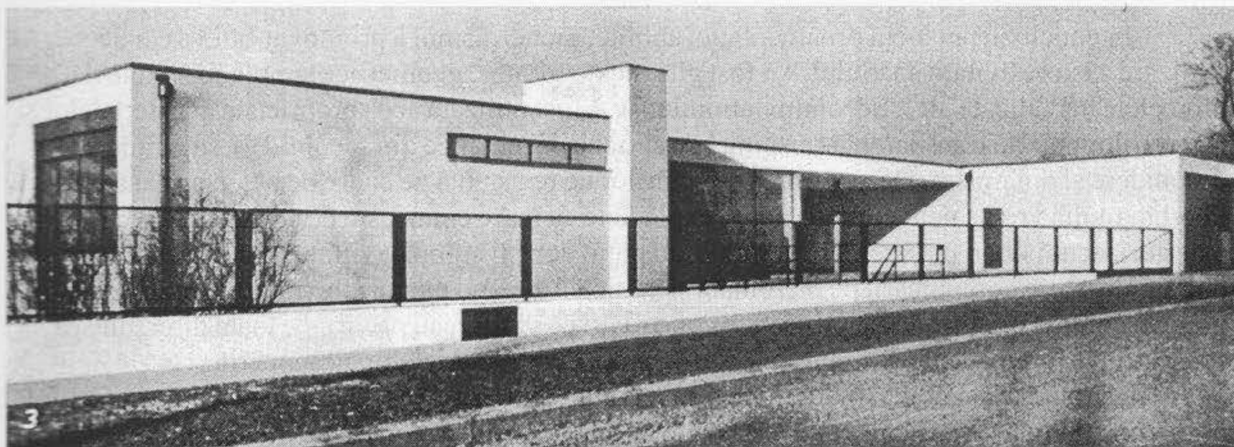
Marele său aport la patrimoniul mondial de valori îl constituie însă materializarea inconfundabilă a acestor idei în construcţii concrete. El s-a declarat dependent de noua tehnologie, făcând din sistemul structural element de expresivitate, devoalat prin transparenţa sticlei. Zidurile pline sunt, ca şi la Wright, lungi linii de forţă care direcţionează - cum e cazul la pavilionul din Barcelona. Prin Mies van der Rohe, *spaţiul fluid*, articulat, prezent mai ales în construcţiile sale cu regim mic de înălţime, a devenit un concept fundamental al arhitecturii moderne.

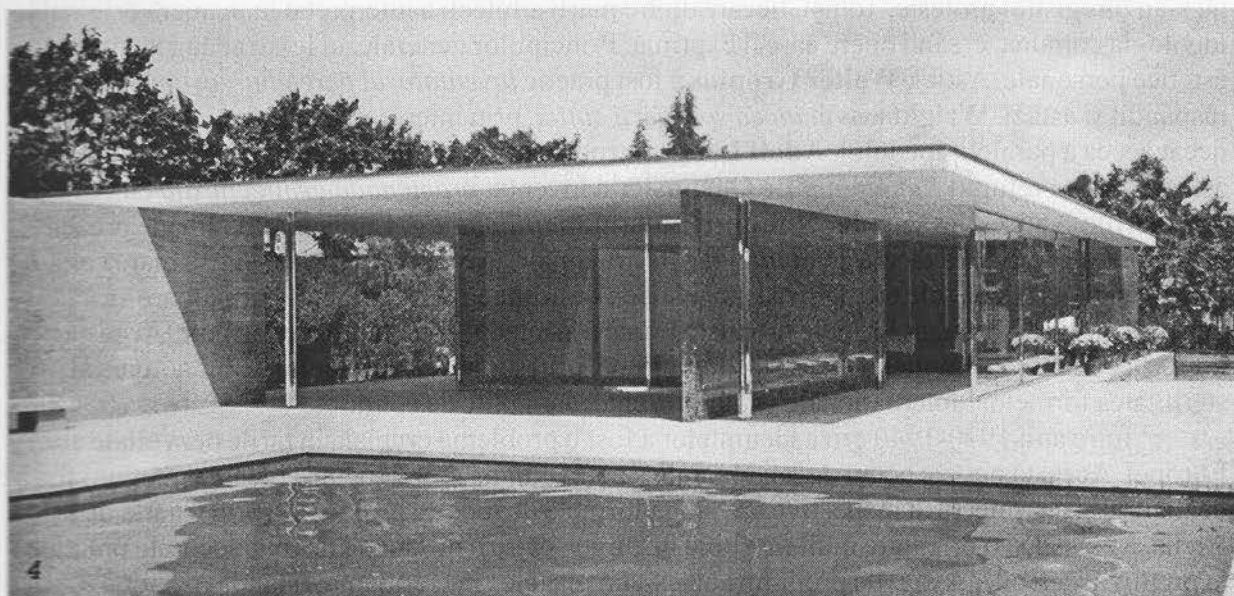
Pe de altă parte, siluetele suple, transparente ale turnurilor sale de birouri au reorientat arhitectura americană de sky scrapers, pe linia eleganţei şi a rafinamentului.

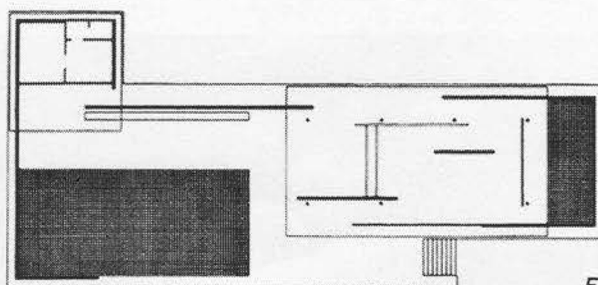


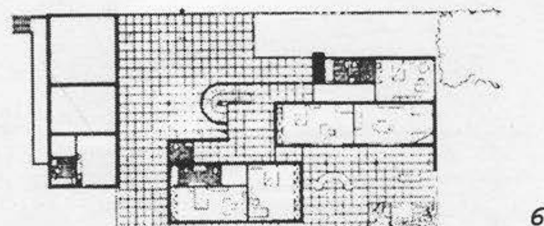


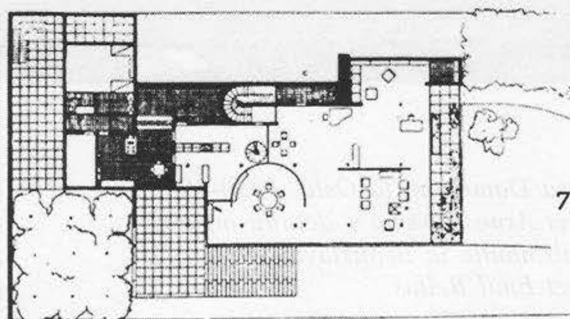
După primul război, arhitecţii au avut o perioadă de visare şi entuziastă plonjare într-un viitor al tuturor posibilităţilor tehnice. Unul dintre ei, arhitectul Mies van der Rohe (1886-1969), a visat în 1919 un zgârie-nor de sticlă. Interesant este faptul că Mies avea să fie ultimul mare modernist şi marele arhitect al zgârie-norului american, care poartă trese de mareşal. 1. Proiect de zgârie-nori, 1919. 2. Seagram Building, 1958, realizat împreună cu Philip Johnson la New York.











Ludwig Mies van der Rohe

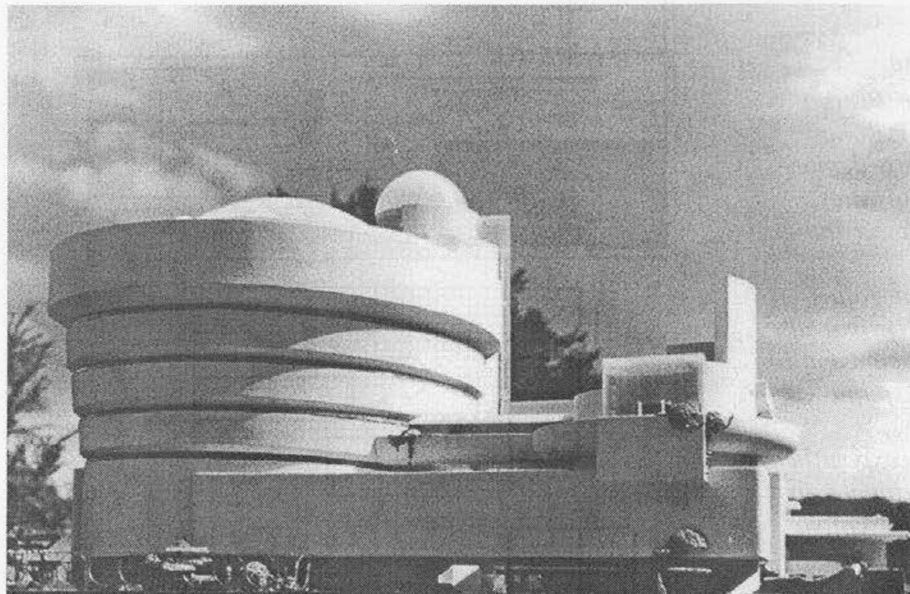
3,6,7. Casa Tugendhat din Brno, construită de Mies van der Rohe (1886-1969) în 1930, este o demonstrație practică a ideilor lui Mies, aplicate nu ca experimente, ci într-o casă locuită în mod real. Paralelipipedele opace, cu goluri mici subliniază caracterul privat al destinației. Spațiul fluid - conceptul său propriu - este aici un spațiu interior locuit.

4,5. Pavilionul german la expoziția internațională de la Barcelona a fost construit în 1929 și demolat câțiva ani mai târziu. A rămas însă un obiect de referință al Mișcării Moderne. Spațiul fluid prezentat aici a devenit un concept fundamental al arhitecturii moderne. Pereții plini ca panouri, largile arii vitrate și o structură lejeră de oțel ordonează spațiul, astfel articulat.

În concluzie, în locul ornamentației abolite, modernismul a promovat câteva căi de realizare a expresivității spațiului. Au fost glorificate formele geometrice simple (inspirate de proiectele nerealizate ale "Secolului luminilor"). A fost utilizată acea proprietate a materialelor şi structurilor numită transparență (inspirată de structurile metalice din secolul 19), sugerând deschidere şi dinamism. Descoperirea structurilor de rezistență pe cadre de beton armat a creat libertăți multă vreme neînchipuite, acum exploatate cu mare entuziasm de arhitecți. Pereții exteriori, acum liberi de sarcini structurale, au putut deveni complet vitrați. Spațiile interioare au putut fi deschise comunicării pe orizontală şi verticală, creând planuri flexibile. Nemaifiind integrate în context urban, au fost proiectate construcţii ce se ofereau privirii pe toate direcțiile, ca sculpturile. Dominau culorile pure şi texturile proprii ale materialelor, neacoperite.

La toți marii actori ai modernismului întâlnim unitatea de esență a principiilor şi limbajului modernist. De aceea, când în 1922, creația lor a fost botezată în America *The International Style*, nu s-au înregistrat proteste. Totuşi, fiecare dintre marii arhitecți a interpretat în manieră originală ideologia comună, creând opere care îl exprimă. Principiilor generale, ei le-au adăugat contribuții estetice personale. Astfel, **Walter Gropius** a fost practic *inventatorul peretelui-cortină*, atât de răspândit şi astăzi. **Wright** a avut *ideea spargerii cutiei*, prin intersecția de plane într-o altă logică decât aceea a paralelipipedului. **Adolf Loos** a introdus, prin spațiile sale decalate pe verticală, astăzi atât de prețuitul *Raumplan*, **Le Corbusier** a inventat *promenada arhitecturală* cu "imageriile" sale, **Mies van der Rohe** este autorul *spațiului fluid*. **Louis Kahn** rămâne prezent prin monumentalitatea tăcută a volumelor sale arhetipale, **Alvar Aalto** prin distinsa marcă a culturii şi naturii țării sale etc. Din păcate, pleiada de arhitecți din generațiile următoare au generalizat şi uniformizat formele propuse de marii arhitecți, făcând din ele formule. Această diluție a condus la demonetizarea valorilor inițiale, prin saturarea publicului de monotonia şi sterilitatea formelor "internaţionale" omniprezente, dar golite de conținut.

Între anii 1920-1940 criza locuințelor a fost o problemă crucială în țările dezvoltate ale Europei. Această nevoie acută de noi locuințe a constituit un stimul pentru crearea unor noi forme de locuire şi a arhitecturii respective. Pe lângă formele de locuire promovate prin Charta de la Atena, a existat şi o orientare mult mai bine inspirată, către o producție de mici locuințe practice, la prețuri accesibile. Astfel de programe au existat mai ales în Germania, Olanda.



1. Motivul spiralei, la care Wright a lucrat mai mulți ani, a fost aplicat în celebra sa realizare, muzeul Guggenheim. Vizitatorii sunt urcați cu liftul, de unde coboară rampa în spirală, contemplând operele expuse.

2. Casa Dammann la Oslo, 1930-1932, arhitect Arne Korsmo – detaliu intrare.
3. Club nautic la Bratislava, 1930, arhitect Emil Bellus.

4. Casa del Fascio la Como, 1932-1936, arhitect Giuseppe Terragni.
5. Centru cultural la Helsinki, 1955-1958, arhitect Alvar Aalto.

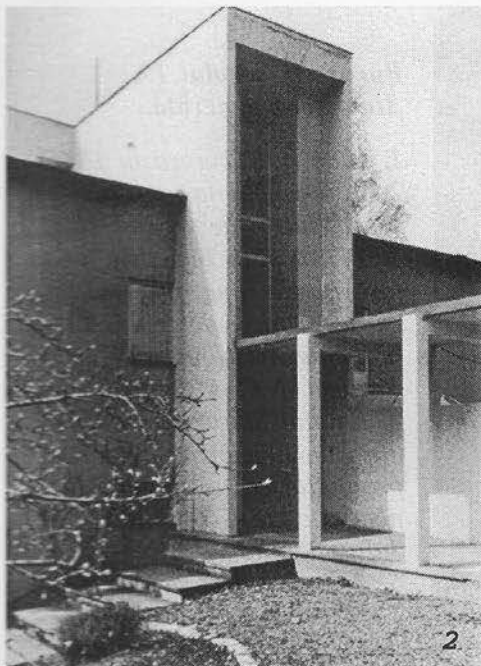
Expansiunea Modernismului în Europa anilor '30

Sămânţa ideilor moderniste a fost dusă de vânt nu numai în toate colţurile Europei, dar şi pe alte continente, cum ar fi în Africa orientală şi de sud. Fără măcar să-şi permită o perioadă de germinare, ideile au rodit imediat, indiferent de stadiul şi condiţiile ţărilor respective. Numai că noua arhitectură, modernă, a avut în diversele regiuni periferice, o fizionomie uşor modificată faţă de "prototipurile" născute în centrele culturale europene, tocmai ca urmare a adaptării la condiţiile particulare din fiecare ţară.

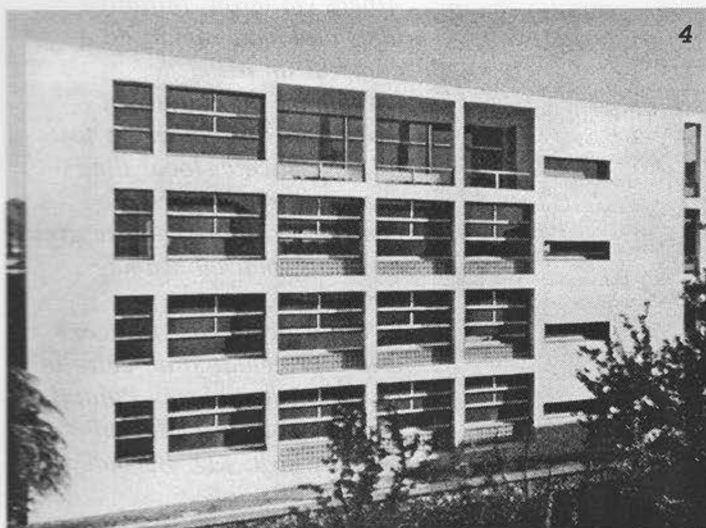
Potrivirea dintre ideile democratice ale arhitecturii moderniste şi schimbările sociale care tocmai se petreceau în Scandinavia, adăugate la bunul simţ specific al unor arhitecţi de mare calitate, au avut aici rezultate remarcabile. *Gunar Asplund* în Suedia, *Arne Korsmo* în Norvegia, *Arne Jacobsen* în Danemarca şi mai ales *Alvar Aalto* în Finlanda, au dominat noua arhitectură.

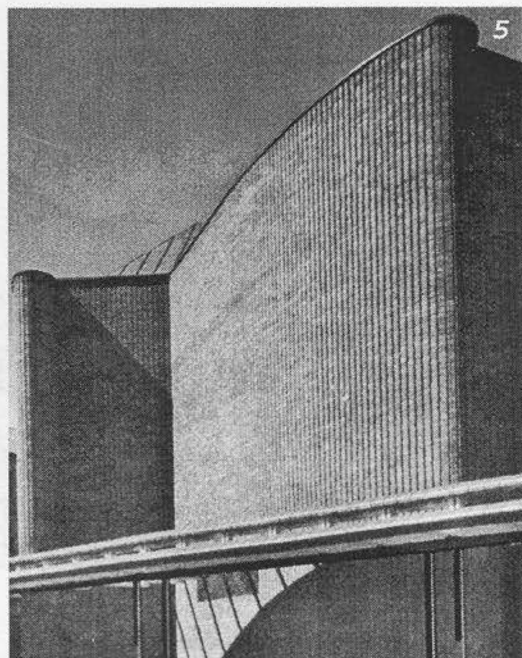
În Italia, Germania şi Rusia sovietică, modernismul a luat forma arhitecturii totalitare, cu variaţiuni dependente de personalitatea arhitectului şi a dictatorului şi de nivelul de dezvoltare al ţării. Arhitectura cea mai bună a dat-o Italia, prin *Giuseppe Terragni* şi *Giovanni Michelucci*. Erau construcţii raţionale, care respectau puritatea formelor şi, prin unele caracteristici specifice cum ar fi ordinul colosal, sunt înscrise într-un curent stilistic numit *fascist*.

În ţările din estul Europei, apariţia curentului modernist în arhitectură s-a suprapus cu perioada de dezvoltare liberă a societăţii după război. Un vast program de construire a avut ca rezultat, într-o primă instanţă, un salt calitativ al vieţii în oraşe, printr-o pondere mare a arhitecturii de bună calitate funcţională şi estetică.


2


3


4

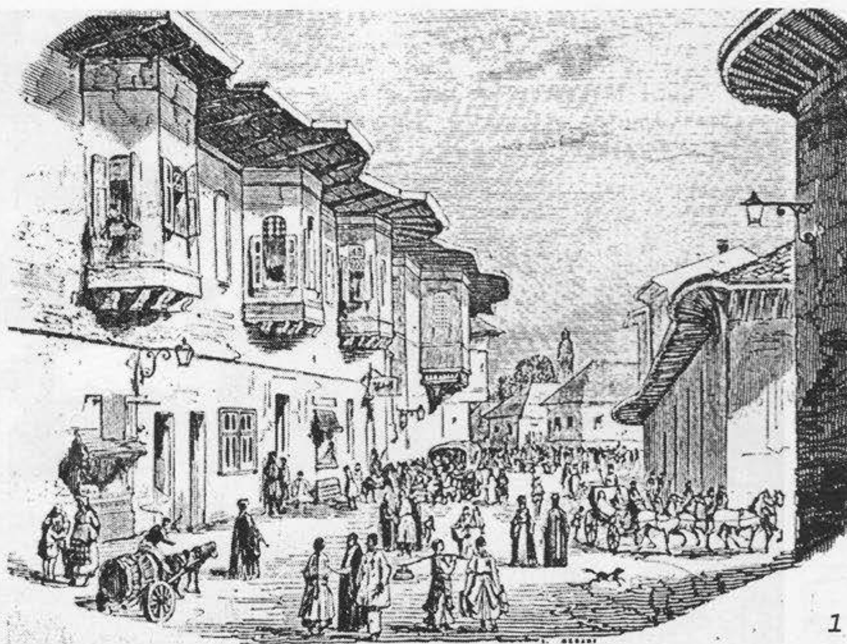

5

România vremurilor 1840-1940

Până după mijlocul secolului 19, şi chiar după aceea, civilizaţia românească şi-a păstrat amprenta rurală, chiar şi în oraşe. Bucureştiul însuşi arăta ca un sat mare, plutind latent într-o dezordine bizantină. Străzi înguste, strâmbe, nepavate şi necanalizate, treceau printre maidane şi garduri de grădini. In mijlocul proprietăţilor se afla câte o casă, amplasată la întâmplare. Aria mai dens construită o constituia zona veche comercială din jurul Lipscanilor, unde se înşiruiau construcţii cu prăvălii la parter, locuinţele negustorilor la etaje şi ateliere în curtea interioară. Ici colo câte un han şi câte o biserică.

"Arhitectura mare" a sfârşitului de secol 19

Abia după 1861, când a devenit capitala noului stat, Bucureştiul a fost supus unui program mai susţinut de emancipare. Pentru o arhitectură oficială, reprezentativă, a fost importată şi finanţată de stat arhitectura eclectică, încă actuală în occident. Mai cu seamă arhitectura promovată la Academia Beaux-Arts din Paris a avut o largă răspândire la noi. Atât arhitecţi francezi, dar şi germani şi din imperiu, apoi curând români, au construit la Bucureşti edificii asemănătoare cu cele din Europa - cu faţade eclectice, conţinând elemente de stil gotic, baroc, mauro-mediteranean şi, mai ales, neoclasic. Parada de stiluri avea loc în primul rând pe Calea Victoriei, apoi pe noua străpungere est-vest, numită mai târziu bulevardul Elisabeta şi Carol.



1

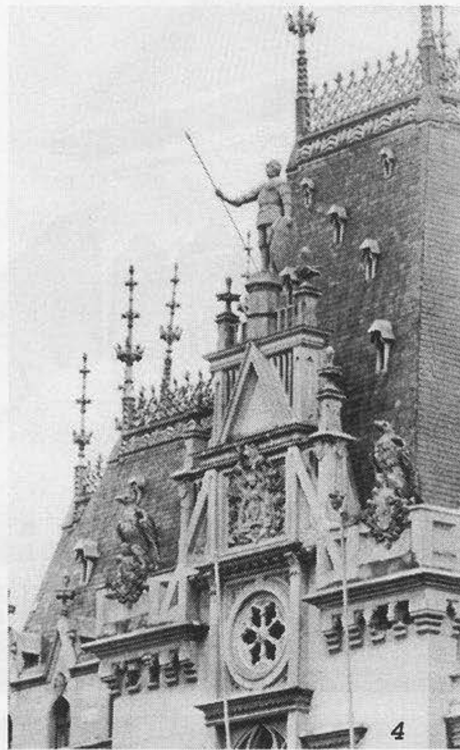


2

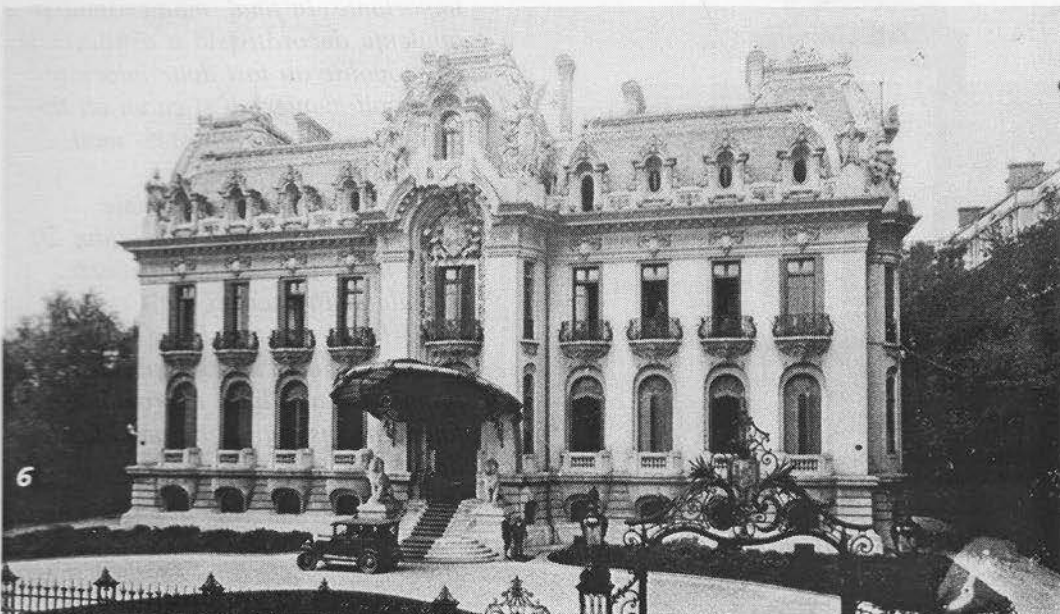
Bucureşti, secolul 19. Atmosfera generală.

1. Uliţă în Bucureşti la 1841.
2. Pe Dâmboviţa, aproape de Patriarhie şi de secolul 20.
3. "Casa Miţa Biciclista", favorită de rang, are faţade cu decoraţie eclectică, cu influenţe Art Nouveau. Arhitect. N.C. Mihăescu.
4. Palatul Sturdza, dispărut din Piaţa Victoriei, avea un pronunţat caracter german, neogotic, 1897. Arhitect Julius Reiniqke.
5. Ateneul a fost ridicat la 1881 prin subscripţie publică, după proiectul arhitectului Albert Galleron. Iniţiativa unui diplomat român de a construi un astfel de aşezământ de cultură în "Grădina Episcopiei" a fost iniţial criticată, locul fiind socotit "prea departe de centrul oraşului şi foarte greu de ajuns, mai cu seamă iarna".
6. Stilul academist francez este reprezentat şi de către o reşedinţă fastuoasă: Palatul Cantacuzino, azi Muzeul Muzicii, arh. I.D. Berindey, anul 1900.

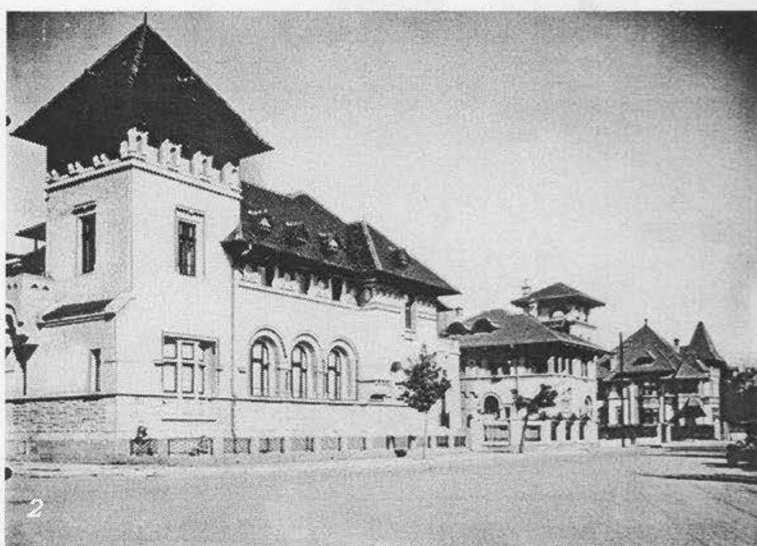

3


4


5


6







1. "Bufetul de la Şosea" a fost conceput de Ion Mincu drept pavilion românesc la Expoziţia Mondială de la Paris din 1889. În final, a fost construit la Bucureşti, în 1892. Este obiectul de referinţă pentru ***Arhitectura Neoromânească****: un volum neliniştit, elemente funcţionale specifice cum sunt prispa, foişorul, beciul cu acces major, decoraţii din lemn sculptat şi o cromatică veselă alcătuită din elementele ceramice. În prima parte a secolului 20, arhitectura neoromânească a proliferat cu un spor nesperat, susţinută atât de către oficialităţi - Partidul Naţional Ţărănesc, Academia Română, Uniunea Arhitecţilor, Şcoala de Arhitectură - cât şi de către public. Creşterile cantitative se măsurau în numărul de construcţii cu amprentă tradiţionalistă, dar şi în amplificarea decoraţiei pe faţadele clădirilor importante. În final, manierismul şi opulenţa decorativistă a arhitecturii cosmopolite au fost doar înlocuite cu un alt manierism şi cu un alt tip de opulenţă decorativistă - unul păşunist.*

2. O serie de vile unifamiliale construite la începutul secolului 20, toate în acelaşi stil neoromânesc.

3. Palatul Prefecturii din Craiova, 1912-1916, arhitect Petre Antonescu, este un exemplu de promovare a stilului neoromânesc pe faţade de instituţii şi de amplificare a decoraţiei.

Ateneul, hotelul Continental, Universitatea, Cercul Militar, Banca Naţională, Fundaţia Carol, clădirea CEC, Bursa (azi Biblioteca Centrală), *Palatul Poştelor* (azi Muzeul de Istorie), *Palatul de Justiţie, Facultatea de Medicină, Palatul Cantacuzino* (Muzeul Muzicii) ş.a. la Bucureşti, apoi *Universitatea Al.I.Cuza, Palatul Administrativ* şi *Teatrul Naţional* din Iaşi, *Palatul de Justiţie* din Craiova ş.a., construcţii neogotice cum ar fi *Carul cu bere, Palatul Kretzulescu* (pe Ştirbey Vodă), *Casa Liebrecht-Filipescu* (azi Casa Universitarilor) sau *Palatul Peleş* s-au bucurat de un mare prestigiu în epocă, ele corespunzând gustului elitei noastre – contaminat de spiritul francez, dar şi gustului popular - epatat de măreţie şi decoraţie.

Arhitectura Neoromânească

În bun spirit romantic naţionalist, sporit la noi de idealul unirii cu Transilvania, s-a născut la sfârşitul secolului 19 un nou curent cultural, care voia să înlocuiască formele cosmopolite cu valori naţionale. Era un curent patriotic, cu nuanţe uşor patetice, dar sincer şi bine intenţionat. În arhitectură, iniţiatorul noii arhitecturi a fost *Ion Mincu*. Întors de la studii din Paris, el s-a aşezat la planşetă şi literalmente a inventat un stil arhitectural, printr-o asamblare inspirată de elemente din arhitectura populară. Alături de el, *Grigore Cerchez* a propus altă variantă, mai sobră, cu origini în arhitectura palatelor brâncoveneşti. În ansamblu, noua arhitectură s-a numit *neoromânească*. Casele neoromâneşti cu un nivel sau două au adus un adevărat curent de aer proaspăt peste palatele eclectice saturate de decoraţie, ca nişte mătuşi bătrâne fardate excesiv. De îndată însă ce şi această manieră neoromânească a fost extinsă la arhitectura urbană de mari dimensiuni, s-au ivit slăbiciunile acestui stil de compoziţie. Când au fost multiplicate în ordine complicate pe faţade mari, detaliile potrivite caselor mici au devenit la fel de artificiale şi pompoase ca cele de origine franţuzesc-baroc-clasicizante ori nemţesc-gotic-romantice. Primăria Bucureştiului sau vechea Şcoală de Arhitectură arată cum aceste compoziţii ruraliste nu se mai potriveau nici cu noile dimensiuni ale clădirilor, nici cu funcţiunile lor şi, după sfârşitul primului război, nici cu noile aspiraţii de integrare europeană.

Avangarda şi Modernismul

În acest context arhitectural a apărut în România postbelică Modernismul. S-a născut brusc, ca un copil prematur. De fapt, a apărut mai degrabă ca un copil adoptat, la câtva timp după naşterea lui în occident. Deşi nimic din spiritul modernist nu se potrivea cu condiţiile din România incipient capitalistă - nici din punct de vedere social, nici estetic şi nici tehnic. Exista însă, ca şi azi, o dramatică dorinţă de a fi în pas cu lumea. Astfel, după război, la puţin timp după ce s-a întors de la studii din Europa prima generaţie de arhitecţi români, imaginea oraşelor a început să se schimbe. În ciuda unei oficialităţi conservatoare - atât cea politică, cât şi cea academică - arhitecţii liberali primeau din ce în ce mai multe comenzi din partea unor clienţi cu mentalităţi progresiste. Astfel, printre preţioasele monumente eclectice şi numeroasele producţii neoromâneşti, apăreau din ce în ce mai multe construcţii moderne, care aveau să schimbe repede faţa oraşelor. A fost singura epocă din istoria arhitecturii româneşti, când aproape ne-am sincronizat cu vestul Europei.

Istoria arhitecturii moderne în România a început cu *Marcel Iancu*, arhitect, pictor, scenograf, poet, care s-a întors în 1922 la Bucureşti, după ce a făcut facultatea la Zürich. Se asociase acolo, împreună cu Tristan Tzara, grupului care a înfiinţat mişcarea dadaistă; apoi, i-a cunoscut la Paris pe surrealişti şi pe mulţi reprezentanţi ai avangardismului european. În fine, încărcat cu energia avangardistă şi convins de ideile modernismului pe care îl cunoscuse înfiripându-se la el acasă, a pornit la Bucureşti o campanie explozivă împotriva provincialismului şi a retardării româneşti. Primele case construite de el în 1927-30 au stârnit doar uimire şi hohote de râs, într-atât erau formele cubiste o noutate în peisajul balcanic bucureştean. Această perioadă avea să dureze doar vreo trei-patru ani, după care modernismul s-a generalizat fulgerător.

În 1930, alt mare arhitect român al perioadei interbelice, *G. M. Cantacuzino*, i-a scris într-o scrisoare deschisă, pe care Marcel Iancu a publicat-o în ziarul său, "Contimporanul": *"În oraşul nostru haotic, de un haos balcanic şi mediocru, de o ticăloşie mică, cum zice Tudor Arghezi, casele dumitale sănătoase apar ca premisele sănătoase ale unui viitor sănătos...*



Blocul ARO, 1929-31, proiectat de Horia Creangă, este simbolul arhitecturii moderne în România interbelică. Radical nou și impunător în peisajul domestic al Bucureștiului încă patriarhal, el a constituit semnalul noii epoci a restaurației.

Fiind un premergător, ai pus în toată activitatea dumitale un fanatism necesar avangardelor... Acolo unde dumneata și prietenii dumitale au ajuns în marș forțat, am sosit și eu mai târziu, dar cu aceeași sinceritate." Așa s-au și petrecut lucrurile, căci G. M. Cantacuzino era un spirit meditativ, de mare sensibilitate și cultură - trăsături individuale exprimate și de opera sa arhitecturală.

Marcel Iancu a construit cu predilecție locuințe individuale, dar și colective, în București. G. M. Cantacuzino este autorul a numeroase vile și a unor cunoscute construcții multietajate la bulevardele din centrul Bucureștilor, cum ar fi *Hannover Trust, Kretzulescu, banca Crissoveloni, blocul Lahovary, blocul Carlton* (prăbușit la cutremurul din '40), *dar și hala de avioane de la Brașov,* două elegante hoteluri pe litoral și altele.

Cel mai talentat arhitect modernist român a fost, incontestabil, *Horia Creangă*, care a moștenit probabil ceva din harul bunicului său, Ion Creangă. A făcut studiile la Paris, din banii câștigați pe o expoziție personală, iar acasă a fost liber practician. Creațiile sale dovedesc că a asimilat principiile modernismului, iar detaliile discutabile se datorează doar firii sale libere de artist. Fără a fi un purist radical, căci nu-și propusese să schimbe lumea, ci doar să o modernizeze, a aplicat cu consecvență estetica formelor simple, albe și a orizontalității. A creat pentru clienții săi - în majoritatea cazurilor particulari și foarte rar municipalitatea - spații confortabile și... poetice.

El a construit, pe lângă numeroase vile, *Blocul Aro – București, Halele Obor*, hotelul *Aro Brașov*, blocul *Aro* Calea Victoriei, *uzinele Malaxa, YachtClub Eforie, blocul Malaxa* etc.

Anii '30 au însemnat o perioadă de schimbare totală a fizionomiei orașelor. Capitala țării s-a transformat, în numai câțiva ani, dintr-un fel de târg mare, cu alură provincială, în cea mai modernă capitală a Europei. Era firesc, fiindcă toate celelalte orașe mari își prezervau centrele mai demult constituite, pe când Bucureștii abia acum și-l creau. Sunt anii când bulevardul Magheru-Bălcescu a căpătat aspectul de azi, când Palatul Telefoanelor, construit de americani, era privit cu mândrie ca primul zgârie-nori din oraș, când noua arhitectură industrială se erija într-un manifest al noilor tehnici, când au luat ființă cartiere de locuit, atât cele cu vile după proiect unic pentru oamenii înstăriți (Cotroceni, Domenii), cât și locuințele unifamiliale tip, cu parter și etaj, conform programului de "locuințe ieftine" (Vatra Luminoasă).

Duiliu Marcu a fost un creator robust, lucru vizibil în partea "monumentală" a operei sale. El a fost arhitectul care a proiectat clădirea de azi a *Guvernului, Academia Militară*, blocul fost *CSP*, fost *Regia Autonomă a Monopolurilor, gara Băneasa, Palatul CFR*, pentru că el a fost cel

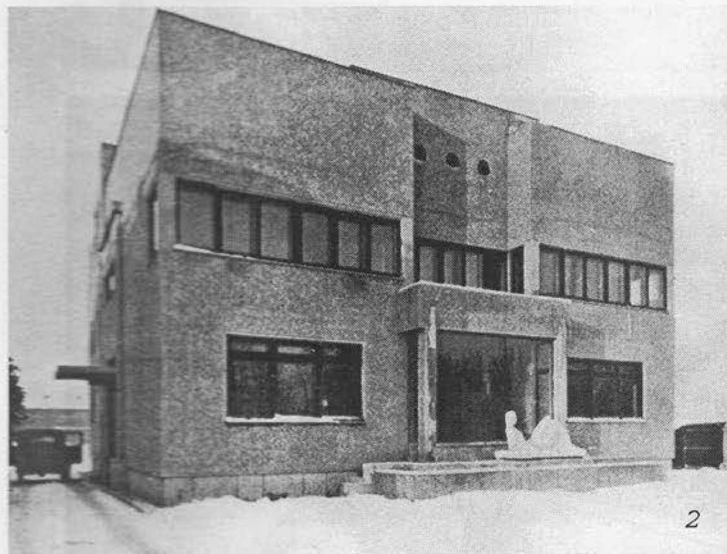
care a primit marile comenzi de stat, pentru arhitectura oficială, reprezentativă a "celei mai moderne metropole". A adoptat o manieră raţională, a proporţiilor clasice, contaminată de influenţe ale arhitecturii fasciste. Dar Duiliu Marcu a avut şi o latură "umană", reflectată în blocurile cu locuinţe de raport şi în vilele unifamiliale.

Pe lângă arhitecţii amintiţi, capul de afiş în pleiada moderniştilor îl mai deţineau: *Octav Doicescu, Henriette Delavrancea-Gibory, Grigore Ionescu, Ion Boceanu*, poate *Petre Antonescu* şi alţii. Pe lângă ei, o serie de arhitecţi second hand, quasi-anonimi, au lăsat şi ei în urmă o arhitectură decentă şi, în primul rând, de o foarte bună calitate a locuirii, mult râvnită azi de locuitorii blocurilor socialiste.

Când perioada de glorie a modernismului s-a stins, a rămas doar multiplicarea la infinit nu a formelor simple, ci a clişeelor simpliste. De pe atunci se temea Marcel Iancu de trivializarea ideilor moderniste prin preluarea formelor de către "moderniştii amatori" şi împânzirea lumii cu "forme fără fond". Iată ce a răspuns Marcel Iancu la scrisoarea lui George Matei Cantacuzino: *"Stimate domnule Cantacuzino, ...De când am publicat scrisoarea dumneavoastră, arhitectura la noi a evoluat în mare grabă... Dar cum se esplică faptul că însuşi şcoala şi oficialitatea a început să ia parte la elanul modern? Cum au devenit dintr-odată nebuniile cubiste de ieri, adevărate idealuri*









Marcel Iancu* şi *George Matei Cantacuzino.
Două mari personalităţi ale Modernismului românesc. Două temperamente artistie foarte diferite, care credeau în aceleaşi idei.
1. George Matei Cantacuzino,
Vila Aviana, Eforie, 1929.

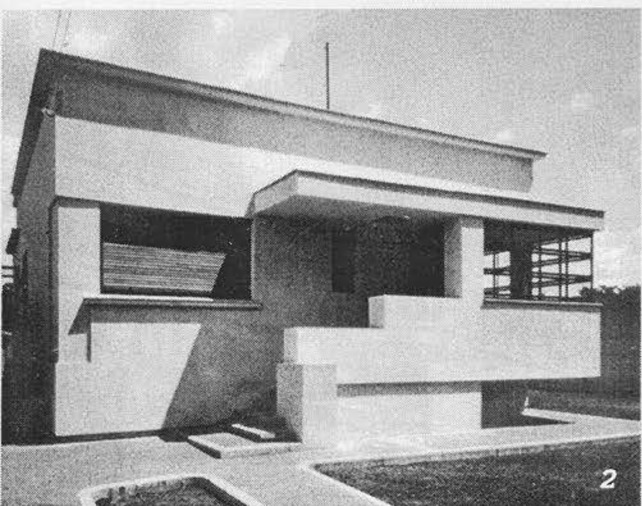
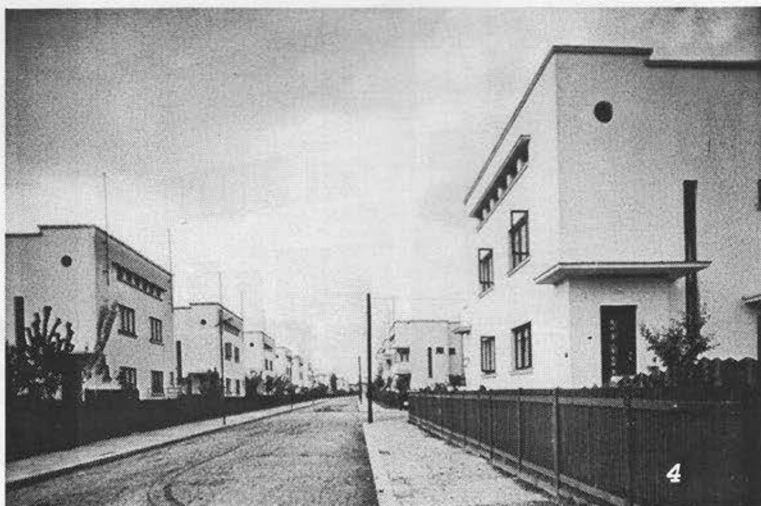
2. Marcel Iancu,
Vila Chihăescu, 1931, Bucureşti.
3. George Matei Cantacuzino,
hotel Belona, Eforie, 1934.
4. Marcel Iancu, sanatoriul Popper, Predeal, 1936.

de frumuseţe...?...Să fie cerinţele confortului şi ale economiei?...Să fie lupta noastră la Contimporanul?...Nimic. Comerţul cu ideile s-a născut la noi prin fraudă. Prin fraudă cum se importă ciorapii de mătase. Prin fraudă fiindcă sunt furate din reviste de modă..." Bietul Marcel Iancu îşi îndrepta atunci speranţele către viitor, dar cruntă avea să-i fie dezamăgirea, căci a trăit până în 1984, după ce în '40 emigrase forţat în Israel.

Un mare merit al modernismului local s-a manifestat pe planul urbanismului. Preceptele Chartei de la Atena nu au acţionat catastrofal în România, aşa ca în marile centre europene. (Ele aveau să acţioneze catastrofal abia după anii '60, conform aceloraşi precepte depăşite.) Mai întâi, pentru că nici nu exista mare lucru de păstrat în oraşe, care să fi fost afectat de trasarea noilor artere, iar cele câteva clădiri valoroase puteau fi lesne ocolite de noile străpungeri. În al doilea rând, datorită spiritului temperat modernist al arhitecţilor români, care au ţinut cont de dezvoltarea organică a oraşului şi de relaţiile spaţiale tradiţionale. Fără a fi agresive ori ostentative în decizii, planurile urbanistice elaborate în anii '30 conţin direcţii şi reglementări a căror logică îşi păstrează şi astăzi valabilitatea.

După această epocă fructuoasă şi plină de speranţe în dezvoltarea arhitecturii româneşti a urmat războiul, apoi sinistra perioadă stalinistă, care n-a lăsat efecte grave asupra arhitecturii şi a oraşelor, ci doar a pregătit dezastrele ce aveau să vină.

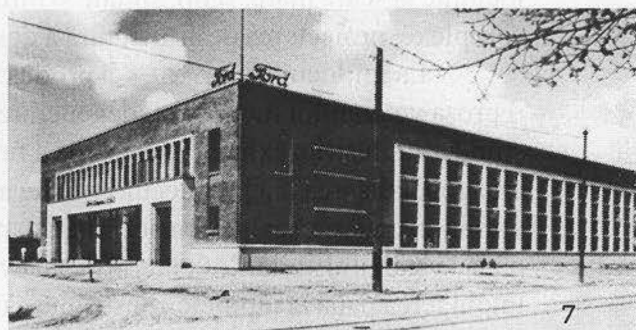


1. Vilă în strada Londra, 1932, arh. Henriette Delavrancea-Gibory.
2. Vilă de arh. Ion Boceanu în anii'30.
3. Vila E. Cantacuzino, Horia Creangă, 1934.
4. "Locuinţe ieftine", un program realizat în cartierul Vatra Luminoasă din Bucureşti tot în anii'30.





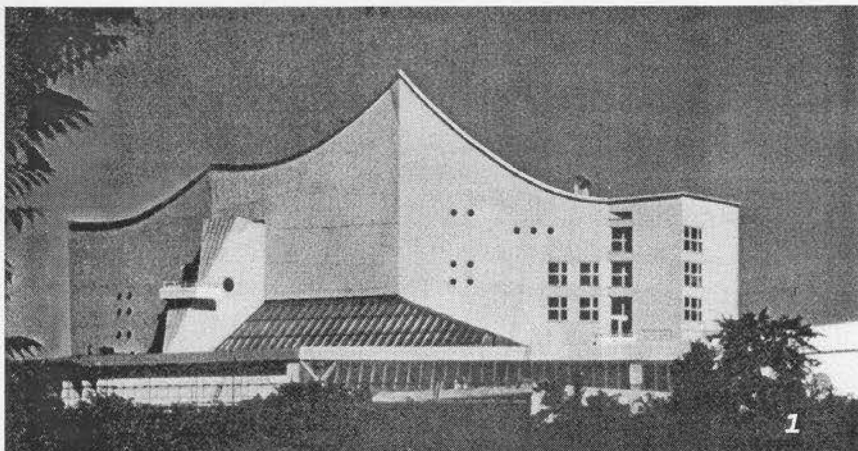




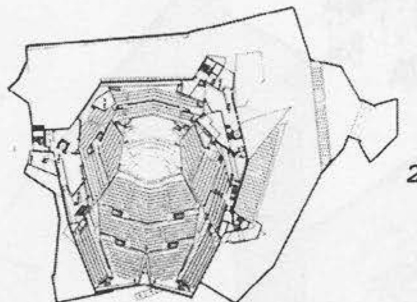


5. Biblioteca Academiei, 1934, arh. Duiliu Marcu.
6. Imobil de locuinţe, 1934, arh. Duiliu Marcu.
7. Uzinele Ford, arh. P.Em. Miclescu, 1931.

***8.** Sanatoriul Toria din Covasna, arh. Grigore Ionescu, 1934.* ***9.** Regia Autonomă a Monopolurilor, 1934-1941, arh. Duiliu Marcu.*



Forme si concepte contemporane



Arhitectura dupa 1950

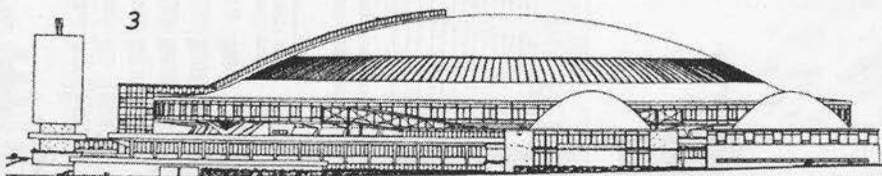
Sciziunea

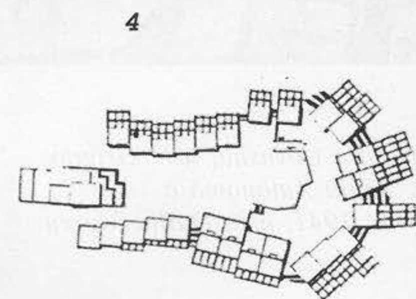
Ca urmare a distrugerilor războiului, s-a dezvoltat în următoarele patru decenii un program de construcţii nemaiîntâlnit, care a remodelat literalmente mediul construit al lumii. Din punct de vedere arhitectural, la început părea satisfăcătoare o singură soluţie: reluarea liniei trasate înainte de război de Mişcarea Modernă. Noile procedee de construcţie "ştiinţifice", mai ales prefabricarea industrială, corespundea interesului de a produce în masă şi în serie. Au apărut peste tot cartiere de locuinţe la scară mare, şcoli, spitale şi birouri - relativ asemenea ca alură generală. Fiind proiecte complexe, proiectarea de arhitectură a devenit o activitate de echipă.

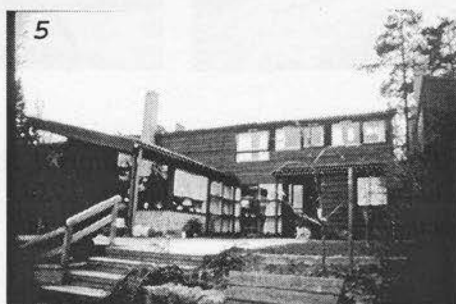
La mijlocul anilor '50, s-a produs un conflict între generaţii. Un grup de arhitecţi tineri reproşa veteranilor modernişti degenerarea ideilor lor în doctrine – încrederea oarbă în raţional, în ştiinţă şi industrie, exigenţa severă de a funcţiona doar pe baza propriilor legi. Rezultatul acestora era: generalizarea unei arhitecturi rigide, ascetice şi impersonale, insuficient diferenţiate, omniprezente şi răspândirea dezumanizantă a capitalului în lume. Ca urmare, de-acum încolo, până la sfârşitul anilor '60, lucrurile au evoluat pe două căi 1) *Modernismul târziu*, adică împingerea până la ultimele consecinţe a dogmelor moderniste, manifestate mai ales în arhitectura suburbiilor şi 2) *Pluralismul*, adică nuanţarea Stilului Internaţional. Dacă prima se caracteriza în continuare prin omogenitate, celei de-a doua îi era specifică diversitatea.

Pluralismul - de la generaţia hippie la ecologie

"Libertate" şi "eliberare" au fost cuvintele cheie ale anilor '60. Şi în arhitectură, forma refuza să mai fie dictată de funcţiune, ci voia să ţină pasul cu spiritul epocii în evoluţie – un spirit în continuare puternic intelectualizat, dar încărcat cu tipuri noi de ideologii umaniste. În occident s-a născut o nouă sensibilitate, care a pornit lupta împotriva frigidei funcţionalităţi, a dominaţiei capitalului asupra esteticii şi a comercialului asupra calităţii.







Curente şi tendinţe

- ***Spaţiul ca happening:***

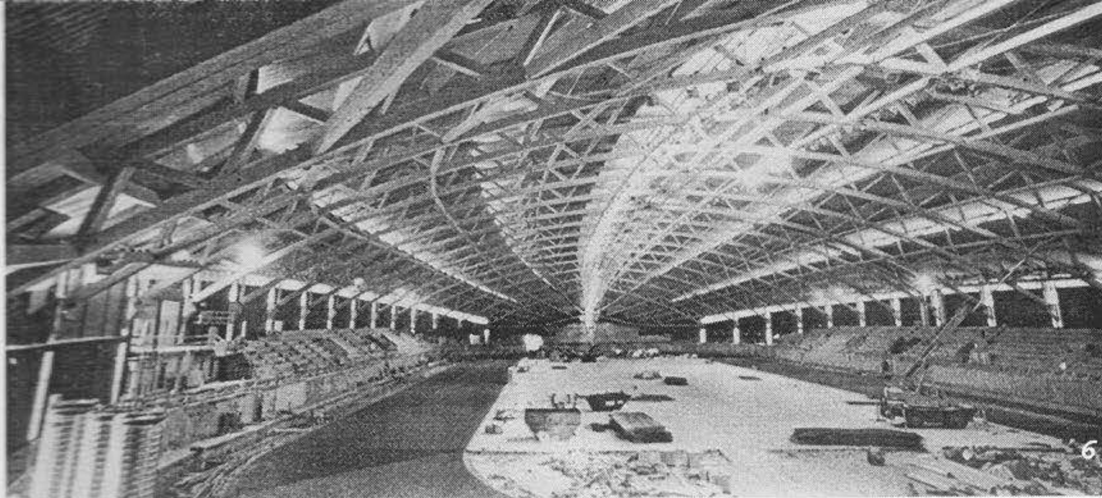
1,2. *Hans Scharoun, Filarmonica din Berlin, 1956-63.*

- ***Coji subţiri:***

3. Pier Luigi Nervi, sală de sport la Viena, 1953. 7. Eero Saarinen, Terminalul TWA, aeroportul Kennedy, New York, 1956-62.

- ***Arhitectură ecologică:***

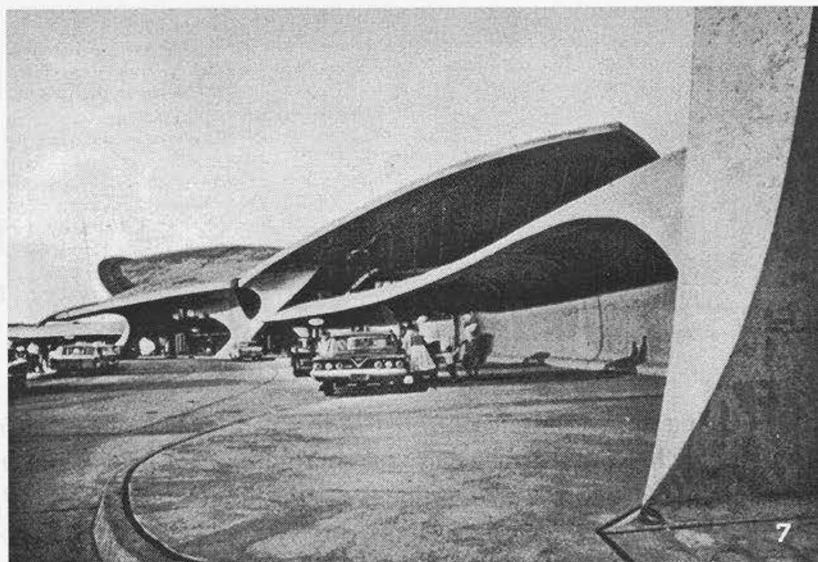
6. *Niels Torp, structura patinoarului olimpic din Hamar, Norvegia, este integral din lemn, 1993.*


6

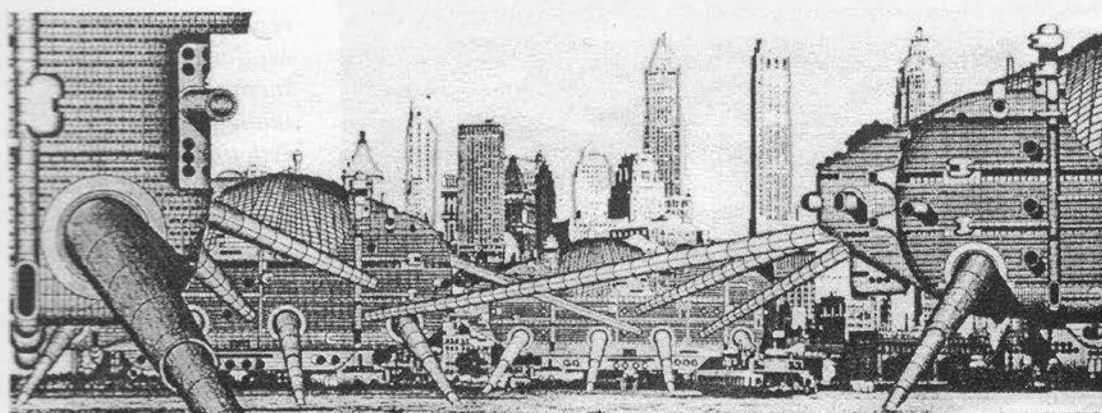
▪ ***Democratizarea* și *noua calitate a locuirii*** *au fost reacții la aroganța arhitecților moderniști, cărora li s-a reproșat faptul de a se fi erijat în cei care știu cel mai bine ce le trebuie oamenilor pentru a fi fericiți. Că au impus lumii, fără drept de apel, o ideologie și un cod cu care omul obișnuit niciodată nu s-a familiarizat pe deplin. Ca urmare, luarea în considerare a opiniei publice avea să fie de acum încolo un criteriu al noii arhitecturi. În virtutea noii relații arhitect-utilizator, s-a experimentat uneori angajarea comunității chiar în procesul de proiectare și realizare a grupurilor de locuințe. Cel mai cunoscut exemplu este ansamblul Byker la Newcastle a lui Ralph Erskine. 4,5. Jørn Utzon, ansamblu de locuințe sociale la Birkehöj, 1960.*

▪ ***Design architecture:***
8. Jørn Utzon, Opera din Sydney, 1956-73, a deschis era marilor demonstații ale arhitecturii ca artă.

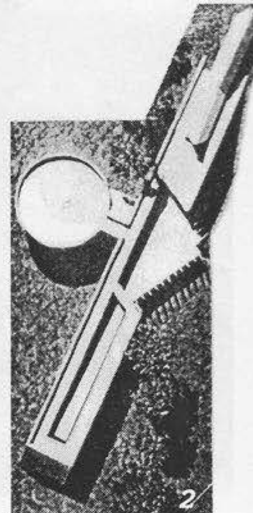
▪ ***Structuri utopice:***
9. Archigram, Walking City, 1964.

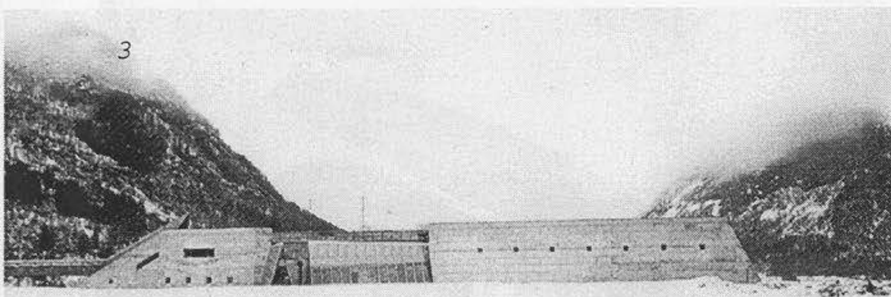

7

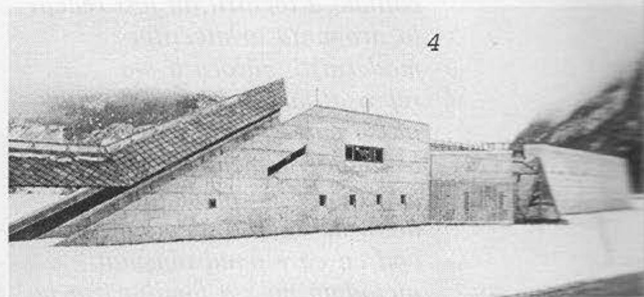

8


9







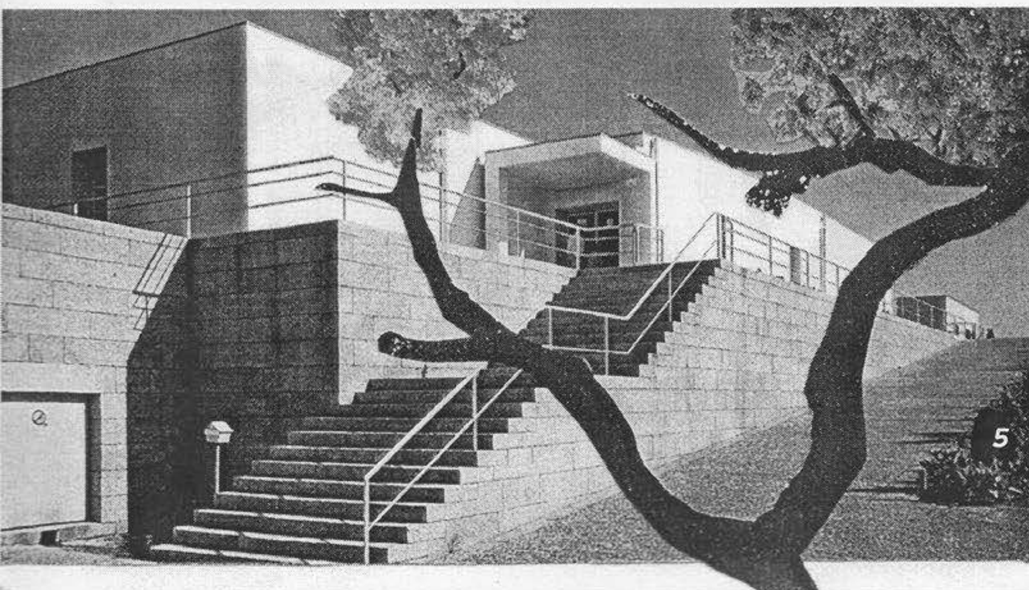


Una din variantele pluraliste a fost propusă chiar de *Le Corbusier*, prin forma liberă a Bisericii de la Ronchamp, a cărei originalitate i-a surprins chiar pe tinerii revoluţionari. Era o reorientare către formele organice. Pe această linie au mai mers *Hans Scharoun*, cu Filarmonica din Berlin (1963), *Jørn Utzon* cu Opera din Sydney (1956-76), *Eero Saarinen* cu terminalul TWA a aeroportului din New York ş.a.– o arhitectură plastică, uneori expresionistă. Pe altă linie, aceea a repunerii în discuţie a unor chestiuni fundamentale ale existenţei, a fost arhitectura lui *Louis Kahn*. El a dezvoltat vechile principii ale lui *Frank Lloyd Wright*, ale respectului faţă de materialele naturale şi a fost un maestru al luminii în arhitectură.

Pier *Luigi Nervi* a produs structuri inginereşti din beton armat încărcate de o plasticitate care le-a promovat la rangul de arhitectură de bună calitate. Din entuziasmul faţă de expresivitatea nervurilor şi cojilor de beton armat s-a dezvoltat, în general - chiar şi în România - o arhitectură interesantă şi admirată.

În anii '60 au apărut *structurile gonflabile* şi cele din *cabluri*. Tot atunci s-a manifestat, mai ales în America, un curent al *proiectelor utopice*. Era vorba atât de arhitectura de obiect – cupole, geode, turnuri – cât şi de structuri urbane, pline de fantezie, pricepere inginerească, dar aproape nelumeşti: oraşe pe apă, oraşe deasupra unei autostrăzi, oraşe într-un turn, oraşe suspendate etc.

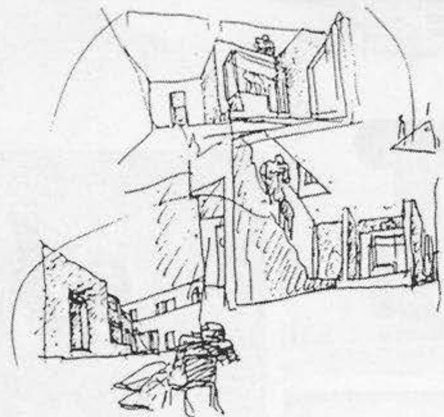
Altă formulă a fost aceea a *brutalismului*, derivat din principiul modernist al sincerităţii. Era lăsat aparent nu doar betonul brut, ci multe alte elemente şi materiale de construcţii - grinzi

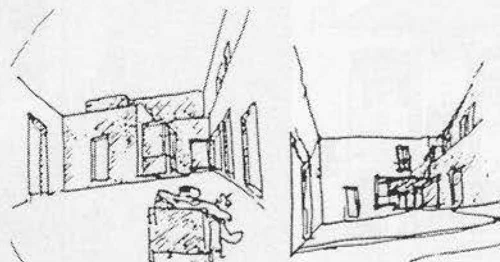


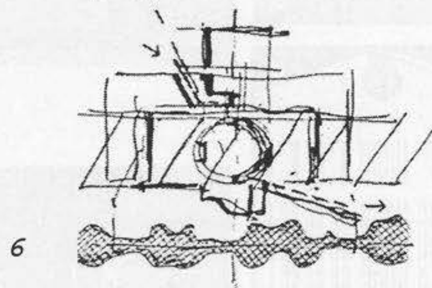
▪ ***Contextualismul*** *a reproşat Mişcării Moderne incapacitatea de a înţelege şi de a reacţiona faţă de contextul fizic al unei construcţii. Ca urmare, se propunea o deplasare a atenţiei de la obiectul arhitectural ca „text" la situl său, numit*

„context". Descoperirea acestui concept a avut o importanţă deosebită în momentul în care diversificarea arhitecturii în pluralism risca să producă haos vizual. În contradicţie cu modernismul, care făcea tabula rasa cu mediul existent, eliberând terenul, contextualismul accentua valoarea mediului geografic şi a mediului construit existent. Noua construcţie nu-şi va mai putea permite să ignore ori să sfideze environmentul, dar va avea posibilitatea să opteze între diferite atitudini în relaţia cu mediul. În noua lui calitate, mediul va fi respectat ca un valoros partener de dialog cultural şi va contribui la identitatea locurilor. Părintele unanim recunoscut al unui contextualism avant la lettre a fost arhitectul finlandez Aalvar Aalto, a cărui inconfundabilă operă exprimă într-o manieră subtilă valorile scandinave. **1,2,3,4.** Sverre Fehn, Muzeul Gheţii, Fjoerland, Norvegia. **5.** Alvaro Siza, grădiniţă la Penafiel, Portugalia.

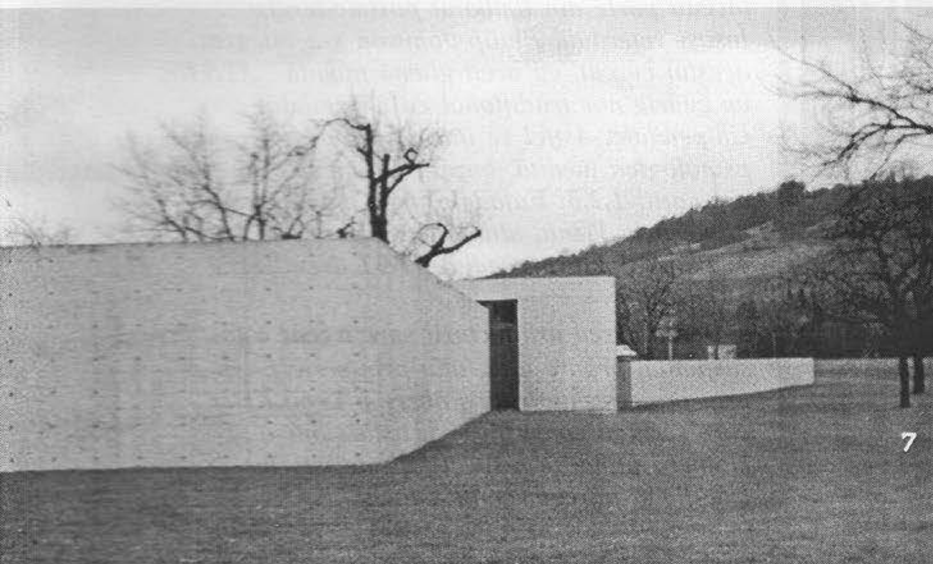
- ***Conceptualismul*** este umbrela sub care se dezvoltă mai departe diferite subcurente şi maniere personale de abordare a fenomenului arhitectural. La originea fiecărei realizări stă un concept de bază al proiectului, o Idee esenţială, urmărită şi de către detaliile de arhitectură, o "filozofie". Dacă în arhitectura tradiţională, ideea dominantă era una colectivă, azi obsesia arhitectului e aceea de a-şi exprima originalitatea prin Idee. Fie că manifestarea este high tech, deconstructivistă, regionalistă sau minimalistă, nici un arhitect autentic nu se poate sustrage exigenţei de a avea la baza demersului său un concept bine definit. **6.** Desenele arhitecţilor, din care se desprinde Ideea unor celebre proiecte semnate Alvaro Siza şi James Stirling.
- ***Minimalismul*** este forma laconică de a exprima cât mai multe semnificaţii. **7,8.** Tadao Ando, pavilion la Muzeul Vitra, Basel.
- ***Regionalismul critic*** este o formulă propusă de Kenneth Frampton într-un celebru articol, prin care încearcă să se opună globalizării culturale, aplatizării diferenţelor culturale printr-un nou stil internaţional. Ea provine din atenţia acordată contextului şi cea acordată istoriei. Vocabularul modern, rămas valabil, nu trebuie să fie insensibil la particularităţile geografiei locului, dar nici la istorie şi tradiţii acceptabile. Formula sa nu presupune o simplă revenire nostalgică la modele depăşite, preindustriale, ci investighează sinteze ale



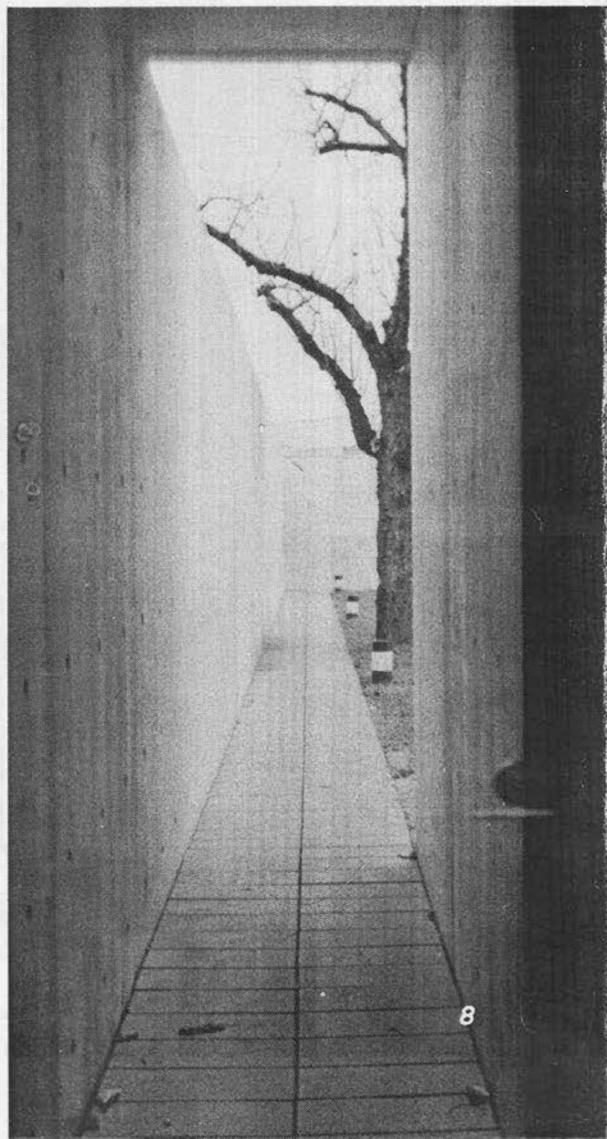




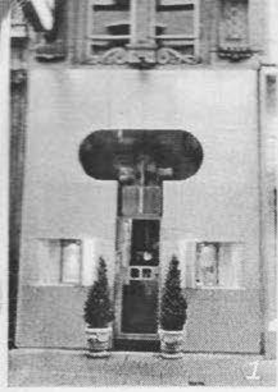
6



7

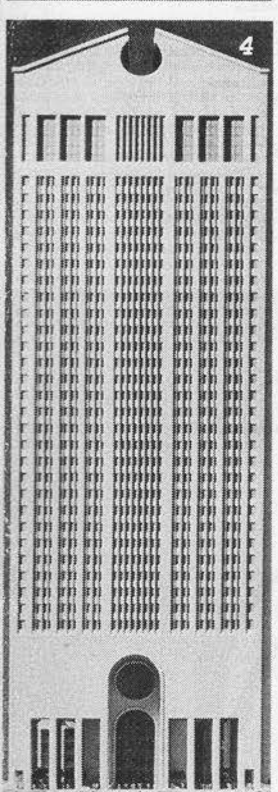


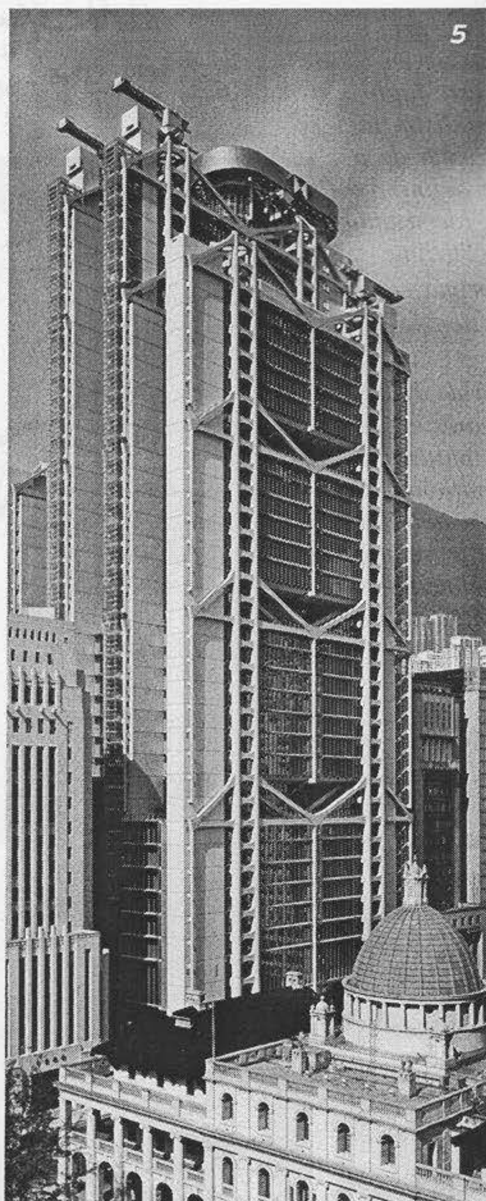
8

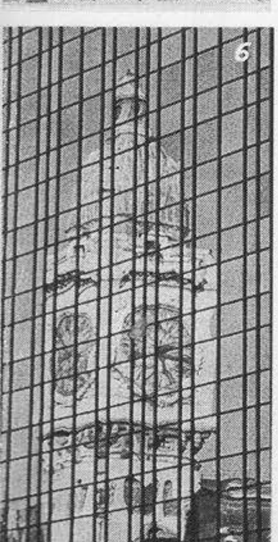












tradiţiei şi contemporaneităţii, prelucrate în maniere originale şi exprimate în limbaj contemporan. Cum relaţia dintre trecut şi afirmarea noului nu poate fi precizată simplu şi categoric şi cum limbajul contemporan al arhitecturii este conotativ, formula sa este deschisă creativităţii arhitectului.

Din interesul viu, la nivel internaţional, faţă de păstrarea identităţii culturilor locale, s-a născut efortul culturilor periferice de a se reprezenta prin arhitectură. Este foarte dificil şi s-au înregistrat destul de puţine succese. Au reuşit să se impună câteva talente locale de talie universală, cum ar fi Alvaro Siza pentru Portugalia, Sverre Fehn pentru Norvegia, Tadao Ando pentru Japonia, Barragan pentru Mexic, Snozzi pentru Ticino etc. Ţările ex-socialiste nu au reuşit să producă nimic, cu unica excepţie a lui Imre Makowecz din Ungaria.

▪ ***High Tech*** *continuă, şi în versiunea anilor '90, să utilizeze din plin forţa de expresie a noilor tehnologii. Prima manifestare, şocantă, a constituit-o Centrul Pompidou - Beaubourg, din Paris, construit în 1969-72 de Renzo Piano şi Richard Rogers. Domină peisajul contemporan numele lui Richard Rogers, Sir Norman Foster, Philip Cox, Nicholas Grimshaw.* ***5.*** *Sir Norman Foster, banca din Hong Kong, 1981-86.*

▪ ***Postmodernismul arhitectural*** *a fost o formulă arhitecturală, dominantă în deceniul 7 şi 8, care s-a stins aproape complet. Era o variantă subtilă de istoricism şi democratizare totodată, practicat cu umor şi cu o îngăduitoare ironie la adresa nevoii de kitsch a clientului. Robert Venturi, Charles Moore, Hans Hollein şi mulţi alţii au promovat arhitectura citatelor din istorie, interpretate în moduri diferite, urmărind în fond să "încălzească" arhitectura prin aducerea în memoria colectivă a unor forme familiare. Coloane ionice din inox, scări care nu duc nicăieri, arcade şi brâie convenţionale utilizate în maniere cu totul neconvenţionale făceau parte din limbajul postmodernist. Însuşi veteranul Philip Johnson s-a integrat acestui curent, cu acea glumă numită "AT&T", un zgârie nor tradiţional ca o pendulă Chipendale. Astfel se introducea o dimensiune psihologică inedită, bazată pe amintiri şi asociaţii.* ***1,2,3.*** *Faţadele unor magazine de bijuterii la Viena, ultima de Hans Hollein.* ***4.*** *Philip Johnson: sediul AT&T, New York, 1978-83.*

▪ ***Deschiderea arhitecturii spre trecut*** *a fost susţinută, printre alţii, atât prin scrieri, cât şi prin proiecte, de fraţii Robert şi Leon Krier, care scriu şi construiesc şi astăzi într-o manieră plină de respect faţă de istorie, tradiţie şi întregul context local.*

metalice, plafoane din tablă ondulată, tuburi de instalaţii ş.a.m.d. - devenite elemente de expresie.

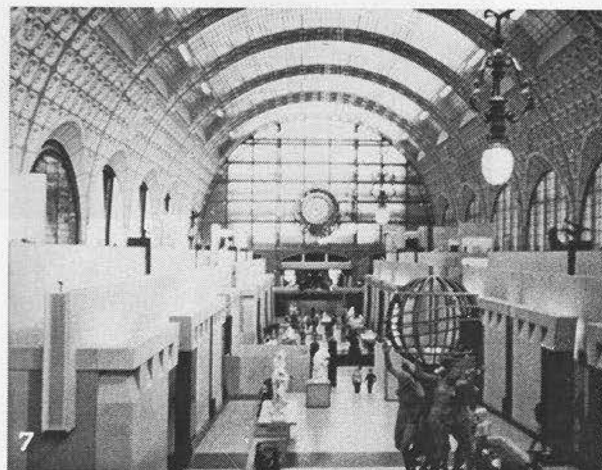
Doar în ţările petroliere şi în cele comuniste izolate şi slab dezvoltate, vechile promisiuni ale arhitecturii moderne aveau o rezonanţă nesperată în rândul dictatorilor locali. În timp ce lumea evoluată era îngrijorată de impactul noilor tehnologii asupra mediului, oraşele socialiste se transformau rapid în bidonviluri monstruoase. Nesfârşite cartiere-dormitor, muncitoreşti, uzurpau inelele oraşelor, industriile poluau toate râurile, iar centrele încercau să se emancipeze într-o manieră de mult depăşită.

Teoria postmodernă – fundamentarea arhitecturii contemporane

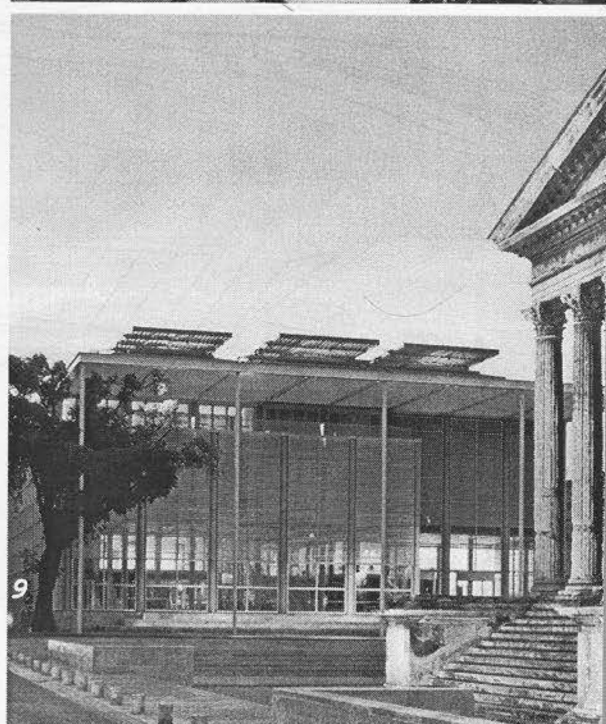
Tot în perioada de după război a revenit puternic în arenă teoria, care constituie şi astăzi motorul şi principala forţă orientativă a practicii. În arhitectură, teoria postmodernă a pus în discuţie ideile de bază ale modernismului. Ca ramură a gândirii critice post-structuraliste, ea a fost puternic influenţată de scrierile lui Heidegger, apoi Jacques Derrida, Michel Foucault, Frederic Jameson, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard şi alţii, teoreticieni cu intenţii profund umaniste, care au pornit o campanie de revizie a marilor „certitudini", devenite în parte prejudecăţi.

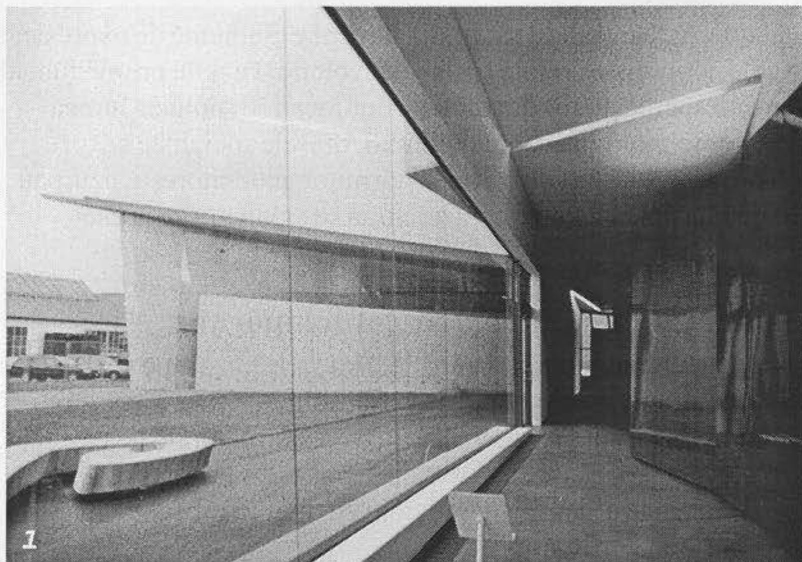
Teoria postmodernă şi-a extras în mare măsură forţa din opoziţia faţă de absolutismul modernist şi a fost cea care a produs, susţinut, alimentat şi orientat *Pluralismul Arhitectural*, ca reacţie împotriva Stilului Internaţional. Ca urmare a campaniei teoretice, nemulţumirea faţă de perpetuarea inerţială a ideilor moderniste a crescut. I se reproşa mediul ambiant deteriorat, prin aplicarea unor idei discutabile, impuse nemilos într-o manieră autoritară - cu credinţa în binele omenirii, e adevărat, dar în fond într-un vechi şi latent dezacord cu societatea.

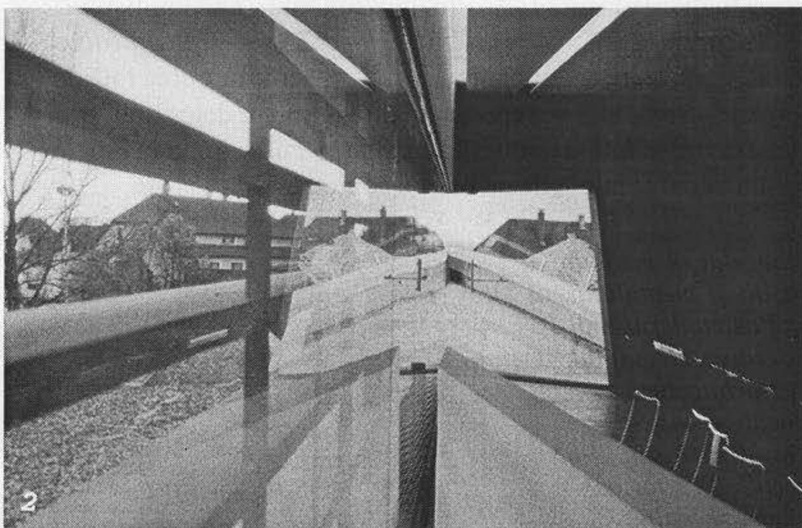
Caracterul unui "loc" nu este doar un dat al mediului fizic, ci implică moduri de viaţă, tradiţii şi mentalităţi, al căror fundal este istoric şi cultural. Postmodernismul îşi afirma disponibilitatea pentru recuperarea trecutului, a stilurilor şi tehnicilor tradiţionale. O arhitectură modernă cu trăsături regionale şi locale a fost promovată prima dată prin expoziţia MOMA din 1965, sub numele "Arhitectura fără arhitecţi". Era tot o arhitectură a formelor libere, care însă reevalua tradiţiile şi materialele de construcţie locale. Nici astăzi un arhitect autentic nu-şi permite o intervenţie, fără o analiză prealabilă a istoriei locului, pe baza căreia să-şi alcătuiască o filozofie a demersului. ***6.*** *Vechi prin nou. 7. Fosta Gare d'Orsay, actual Musée d'Orsay, Paris.* ***8.*** *Yeoh Ming Pei, piramida Luvrului.* ***9.*** *Sir Norman Foster, Maison Carrée, Nîmes.*





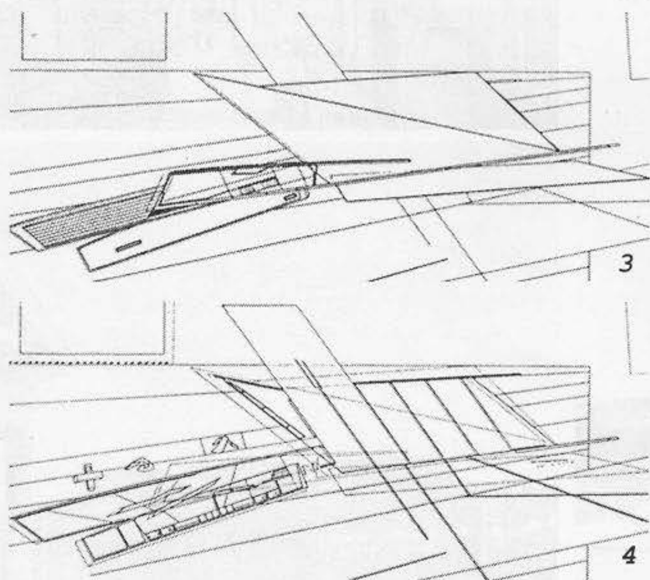


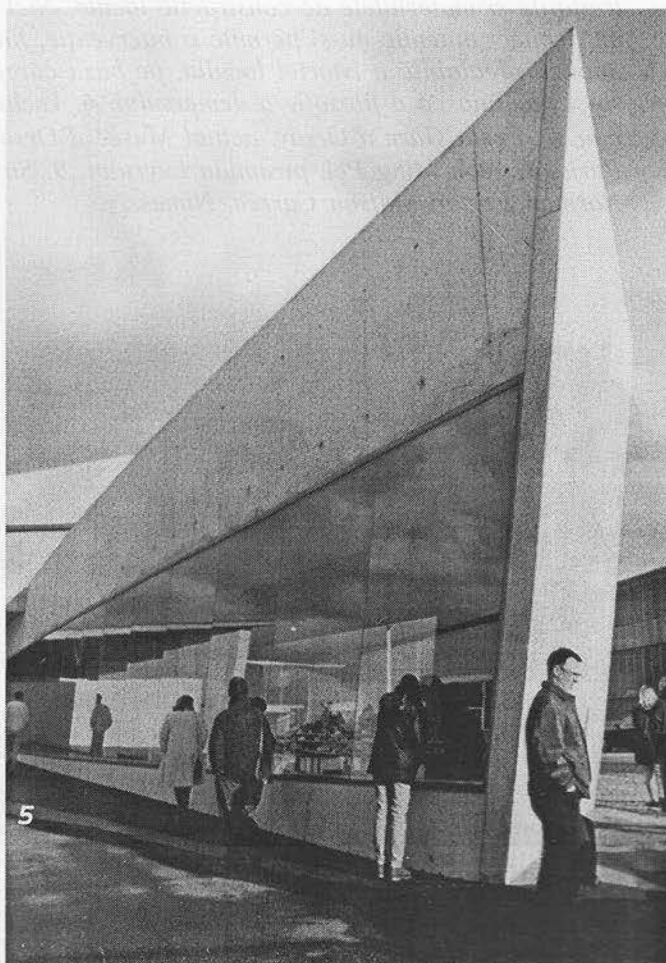




▪ ***Deconstructivismul*** *a fost inițial un curent în gândirea filozofică, o formă prin care erau „de-construite" vechi adevăruri spre a li se cerceta valabilitatea azi. În această acțiune de revizuire s-au angajat, în planul arhitecturii, Peter Eisenmann, Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, Daniel Libeskind ș.a. Ei utilizează forța și dinamica liniilor și a planelor cu originea în constructivismul sovietic, dar în alcătuiri inedite, disjunctive, ce sfidează formulele de compoziție impuse în timp. Practică variante de „anticompoziție", propunând formule ca: nedeterminare, substituție, suprapunere, contiguitate; chestionează certitudini cu privire la echilibru, proporție, armonie, unitate... propunând în locul lor: joc și nebunie, tensiune, contradicție, conflict, fragmentare; în loc de funcționalitate – improvizație, în loc de integrare – nelimitare, în loc de individualitate – sfărâmarea subiectului etc.*

1-5. *Zaha Hadid, stație de pompieri la Vitra Museum, Basel, 1993. În această construcție nu există nici un unghi drept.*





În 1966 a apărut cartea de referință a lui Robert Venturi *"Complexity and Contradiction in Architecture"*, și cam tot atunci *"The language of Post-Modern Architecture"*, a lui Charles Jencks. După apariția acestor scrieri, nimic în arhitectură nu s-a mai petrecut ca înainte. Fiecare în maniera sa, ataca univalența modernismului, aplicată în forme puține, simple, esențiale. I se mai reproșa modernismului mai ales autoreferențialitatea sa, adică faptul că formele nu se refereau la nimic în afara lor. Erau seci și lipsite de conotații. Construcțiile moderniste - forme abstracte, mute și aride, - nu semnificau nimic, ele doar existau, iar sărăcia lor semantică a dus la sterilitatea și dezumanizarea mediului de viață. Jencks și Venturi îndemnau spre revenirea la funcția semnificativă și referențială a arhitecturii. Arhitectura trebuia din nou să „comunice" sensibilității publicului, iar pentru asta trebuia pe de o parte să abandoneze limbajul schematizat și criptic, pe de alta să se îmbogățească cu dimensiunea simbolică. Astfel s-a îndepărtat arhitectura de univalență, permițând multiple interpretări, care scapă exigențelor austerității și sunt legitimate să fie complexe, chiar ambigui și contradictorii...ca însăși viața.

Urbanismul

În acest timp au apărut și s-au întețit rapid proteste insistente ale sociologilor, psihologilor, istoricilor de artă, cărora li s-au asociat arhitecți, alți oameni de cultură reprezentând societatea civilă, împotriva mediului urban al marilor orașe, creat ca urmare a punerii în practică a ideilor Chartei de la Atena. Abolirea orașului tradițional, ruptura cu istoria, ignorarea contextului natural, asociate cu zonificarea funcțională lipsită de orice ierarhizare, preamărirea circulației motorizate, dimensiunile mari și stilul unic al zonelor de locuire colectivă, au creat în orașul modern imagini de coșmar.

Urmări profunde a avut cartea *„The Image of the City"*, a lui Kevin Lynch, în care se propunea reconsiderarea nevoii umane de confort psihic în mediul orășenesc. Locuitorii trebuie să-și regăsească memoria locurilor și să-și recunoască spațiile familiare. Orașul are deci nevoie de imagini ușor recognoscibile, diferențiate și încărcate cu semnificațiile pierdute. „Imagibility" este termenul lui Kevin Lynch. Localitățile – se susținea – ca și viața oamenilor, au un sens care transcende situația imediată, constituind o parte din continuitatea istorică și culturală. Mijlocul de exprimare a acestui sens este numai simbolizarea culturală. Și atunci, procedeele urbanistice trebuie să ia în calcul interacțiunea cu subiecții sociali prin: imagibility, continuitatea spațiului public, relația cu natura, relația cu istoria, infrastructura. Prin urmare, obiectivul urbaniștilor va fi crearea de „locuri" – clădiri, străzi, piețe, cartiere, centre – cu caracter individual. Ele vor fi purtătoare atât de coduri culturale perpetuate, cât și de semnificații noi.

Teoreticienii urbanismului subliniază diferența dintre modul de a trata arhitectura de obiect, în comparație cu intervențiile asupra orașelor. Dacă arhitectura de obiect permite experimente, orașul, în calitatea lui de context vital pentru o întreagă comunitate, nu le permite. Orașul nu este un laborator pentru fantezia și dorința de originalitate a arhitecților, ci un organism inerțial și sensibil, continuu și conservator, care trebuie să păstreze valorile comune și simbolurile continuității. Orice intervenție se va fundamenta pe analize morfologice, cu scopul adaptării cumulului cultural la noile realități.

Începând cu anii '60, programul urbanistic principal - locuința individuală și mai ales colectivă - a fost reconsiderat. Preocupați de chestiuni de identitate a arhitecturii în mediu social, arhitecții au început să propună forme noi de locuire colectivă, "umanizate". Au existat pe de o parte propunerile de mari ansambluri ale spaniolului Ricardo Bofill și ale americanului Michael Graves, cu un succes limitat și controversate. În schimb, cartierele rezidențiale cu dimensiuni reduse atât pe orizontală, cât și pe verticală, alveolare, rezervând un spațiu interior cu caracter domestic, de vecinătate, sunt și astăzi extrem de apreciate. Crearea de noi forme de ansambluri de locuințe (Siedlungen, housing groups) constituie o preocupare și o temă de proiectare creativă, curentă astăzi. Eforturile de remediere a calității vieții publice în orașe s-au concentrat inițial pe reintegrarea funcțională – acțiune opusă zonificării funcționale. În general, aceleași eforturi de a asigura calitatea mediului construit în localități constituie și astăzi o prioritate, cu atât mai mult cu cât se urmărește evitarea reglobalizării culturale în Europa unită.


1

Arhitectura în România după război

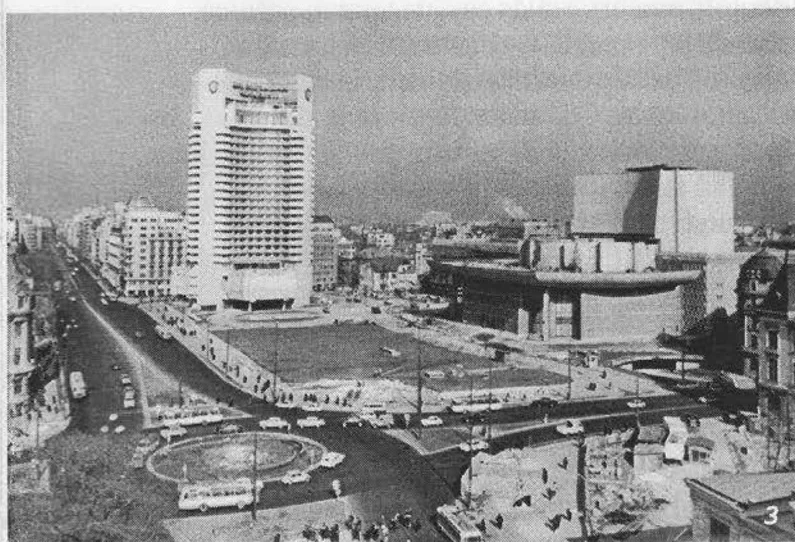
Încă înainte de război, arhitectura românească se diversificase: pe de o parte nu se încheiase încă aventura modernistă, susţinută de beneficiari privaţi, de cealaltă parte creştea cât alţii în zece o arhitectură eroică, finanţată de stat, reprezentată de manifestările lui Duiliu Marcu (Academia Militară, Ministerul de Externe, palatul CFR), în timp ce teoria oficială propovăduia în continuare – cam în pustiu – arhitectura neoromânească, cu forme şi semnificaţii ortodox-bizantine. Cine ştie cum ar fi evoluat lucrurile din acest evantai, oricum însă în bine în comparaţie cu turnanta dezastruoasă pe care au luat-o după ocupaţia sovietică.

Stalinismul, ca ideologie a noii puteri, a avut pretenţia de a promova în planul artelor un stil – realismul socialist – care s-a manifestat amarnic mai ales pentru că a impus o neagră cenzură stilistică. De exemplu, prin anii '50, când Brâncuşi, bolnav la Paris, a oferit ca donaţie ţării sale de origine atelierul (care se află acum la Beaubourg), a fost refuzat cu indignare de Academia Română, pe motiv că era un promotor al artei decadente, străine idealurilor umaniste măreţe ale realism-socialismului. Paradoxal însă, tocmai arhitectura - câmpul preferat al dictaturilor - a fost cea mai puţin afectată. Ceea ce s-a realizat însă atunci cu adevărat malefic, a fost punerea sistematică a unor solide baze pentru dezastrele ce aveau să vină.

Un proces de degradare a început cu slăbirea lentă a calităţii arhitecţilor în general, şi evident, a arhitecturii. El a culminat cu paranoia în moloz şi beton armat a lui Ceauşescu, căruia breasla arhitecţilor, anihilată între timp, nu a mai fost capabilă să-i opună nici o rezistenţă. Cadrul general care a făcut posibilă această tragedie a fost construit de la început, prin metodele puse la dispoziţie de socialismul de stat, în viziune sovietică: a fost abolită investiţia privată şi înlocuită cu controlul politic al investiţiei de stat; practicarea liberală a meseriei a fost integral înlocuită cu o activitate "de masă" în cadrul unor gigantice institute de proiectare, controlate de activiştii de partid; astfel a dispărut concurenţa şi libera creaţie, în favoarea jocurilor de culise din umbra politicului; arhitecţi valoroşi au fost înlăturaţi şi înlocuiţi cu cadre noi cu puteri executive, selectate pe criterii politice; au dispărut toate condiţiile pentru şi aşa firava critică de arhitectură, care a rămas doar în formă de prezentări ale realizărilor socialismului biruitor.


2

Imaginea oraşelor a scăpat totuşi aproape intactă în anii '50 de cizma sovietică, poate pentru că ambiţiile radicale şi-au pierdut din suflu pe drum de la Moscova până în Carpaţi. În plus, atmosfera generală atât de ostilă de aici a avut un efect de atenuare. Şi oricum, mai erau încă activi câţiva arhitecţi ai perioadei interbelice care, pe cât posibil, au reuşit să convertească retorica clasicizantă a realism-socialismului într-un limbaj acceptabil.


3


4


5

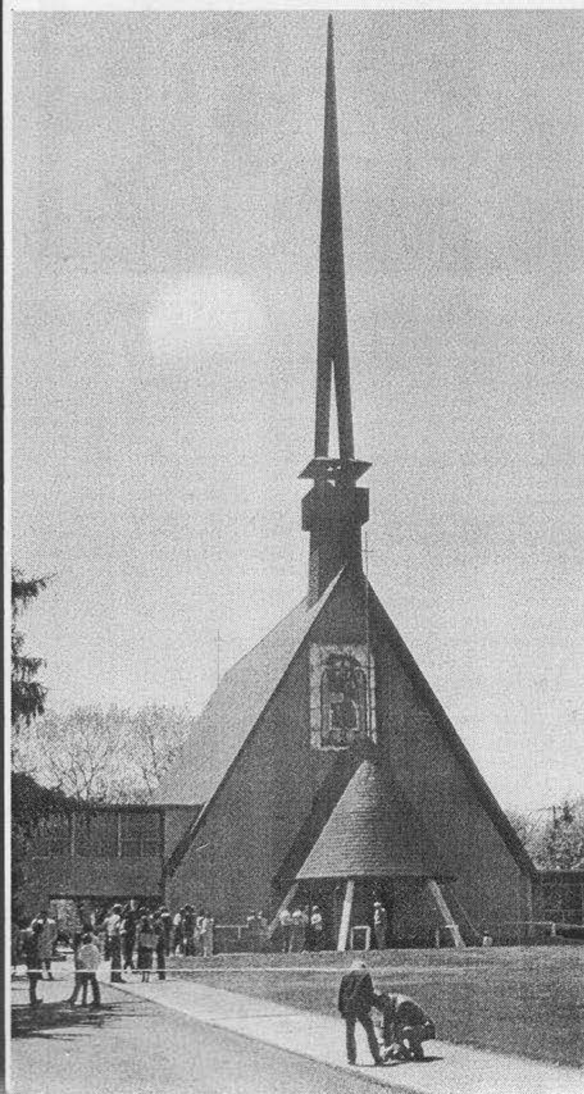
Arhitectura stalinistă:
1. Octav Doicescu, Opera Româna, Bucureşti, 1953.
Expresionism? *Poate:*
2. Mircea Alifanti, Aeroportul Băneasa, Bucureşti, 1948.
Încercări de plastică urbană:
3. Piaţa Teatrului Naţional, Bucureşti, 1970
6. Sala Palatului, Bucureşti, anii '50.
Încercări plastice cu pânze subţiri:
4. N. Porumbescu şi C. Rulea, Circul de Stat, 1960.
5. Ascanio Damian, Pavilionul H, Herăstrău, Bucureşti, 1953.


6

Rezultatul a fost că, obiectiv vorbind, cele câteva clădiri cam anacronice, uşor ridicole prin emfaza limbajului aplicat la o scară modestă, nu sunt deranjante, în primul rând datorită corectei lor relaţii cu oraşul. Chiar şi singura construcţie de mari proporţii, Casa Scânteii, care era o replică mult micşorată a Universităţii Lomonossov şi cu care îşi blagoslovea Tătuca ţările protejate – s-a integrat acolo unde a fost plasată, drept cap de perspectivă la Şosea. (Varşovia, săraca, a primit un astfel de cadou uriaş chiar în centru, şi de cel puţin 10 ani se tot frământă cum să-l neutralizeze.)

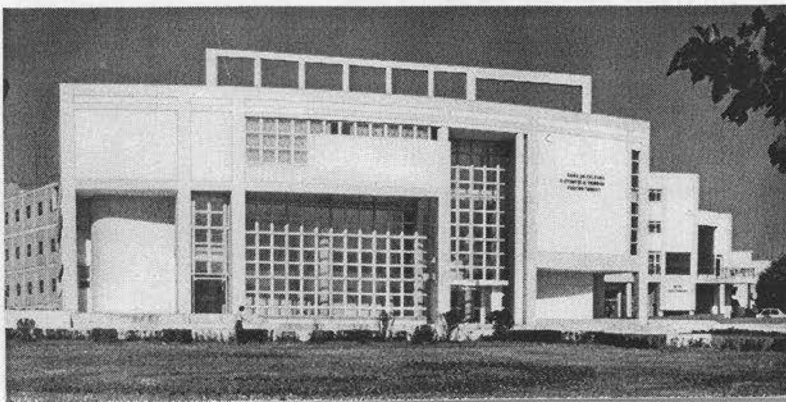
In mod ciudat şi fericit, chiar şi în aceşti ani teribili, sumbri, ani de şoc, de teroare politică, regres cultural şi sărăcie, a fost posibilă în arhitectură o direcţie paralelă, chiar una luminoasă şi puternică, care avea să dăinuie două decenii. Ea fost trasată de câţiva arhitecţi tineri, în studenţie foşti disidenţi ai plicticosului stil naţional şi fani înfocaţi ai lui Le Corbusier. Este cazul, de exemplu, al lui Mircea Alifanti şi al aeroportului Băneasa, o clădire cu avânt expresionist, sau al lui Ascanio Damian şi al pavilionului de expoziţii de pe malul lacului Herăstrău, o construcţie tehnologică, simplă şi poetică. Se poate vedea cum, eliberaţi de pisălogeala tradiţionaliştilor, arhitecţii căutau acum linii plastice moderne dar proprii, adecvate locului, funcţiunii şi posibilităţilor tehnice.

Această linie avea să fie continuată cu şi mai mult succes după altă eliberare: aceea de Stalin, de Moscova, de datoriile de război şi de dictatura realismului socialist, ruptură care s-a petrecut în jurul anului 1960. Câteva obiecte de arhitectură reprezentative exprimă entuziasmul înaripat al arhitecţilor, care se jucau acum şi mai abitir cu formele plastice contemporane, cu pânzele subţiri, chiar şi cu spaţiile urbane, ca şi cum toată lumea ar fi fost a lor şi viitorul luminos. Litoralul românesc a fost amenajat în câteva etape, începând de prin 1960 şi până prin 1975. În Bucureşti, Circul de Stat, Piaţa Palatului cu sala mare, Pavilionul Economiei Naţionale şi ultimul ansamblu urban din această categorie, zona Teatrului Naţional (astăzi deformat) şi a hotelului Intercontinental, au fost exerciţii plastice lipsite de inhibiţii, ilustrând nemijlocit o "voinţă de artă" shopenhaueriană. Se descifrează în forma lor linii trasate de arhitecţi, cărora poate singura dată până în 1990 nu li s-a dat peste degete. In Piaţa Palatului, fronturile blocurilor noi de



*1. **Filozofie postmodernă**: evocarea memoriei colective. Haralamb (Bubi) Georgescu, biserică pentru o comunitate românească în America. 2. **Regionalism critic**: Mircea Alifanti, Primăria din Baia Mare, 1970. 3. **Postmodernism**: B.E. Popescu, Dorin Ştefan, Casa de Cultură a Tineretului, Slatina.*





locuinţe trasau o curbă elegantă, încheiată cu mândrul „bloc turn" şi îmbrăţişau un amplu spaţiu verde, unde se află cele trei obiecte puternic individualizate: Palatul Regal, biserica Kreţulescu şi Sala Palatului. Mai exista un strop de sentiment omenesc pe aici.

Tot în timpul acestor extensii la vremuri mai bune au fost construite aripi noi la vechile clădiri universitare şi au fost create campusuri noi. Bolile copilăriei nu dispăruseră, ci mai apăreau erupţii, cum se vede la Institutul Politehnic, în forma unei farfurii zburătoare aterizată pe clădirea rectoratului. O foarte apreciată realizare a fost primăria din Baia Mare, unde convinsul funcţionalist Mircea Alifanti, deşi teoretiza purismul, nu şi-a putut ţine în frâu talentul şi a realizat un ansamblu interesant, vibrat şi înscris într-o manieră poetică în peisajul natural.

Toate aceste mărgele selectate pluteau de fapt într-o supă quasi omogenă, formată din nenumărate blocuri, aflate de atunci în continuă înmulţire. Blocuri mari şi blocuri mici, mai bine sau mai prost făcute, blocuri punct şi blocuri bară, blocuri de-a lungul axelor majore sau blocuri în uriaşe cartiere dormitor, chiar blocuri plombă în centru. Blocuri în oraşe şi blocuri la ţară. Blocuri izolate şi blocuri îmbrăţişate, împletite, înşiruite, curbate ca nişte cârnăciori, formând o mare de blocuri, dar şi blocuri aflate tam nisam la câte o margine de pădure, blocuri la mare şi în munţi, blocuri peste tot. Blocuri – imagini devenite cu timpul de coşmar, după ce rezolvaseră iniţial relativ mulţumitor problema locuinţei în oraşe. Cartierele de blocuri din anii '80 rămân imagini de ghetou, după ce iniţial fuseseră visătoare adaptări ale oraşelor grădină.

Această modernizare a oraşelor din anii '60 se datora aceluiaşi contingent de arhitecţi fani Le Corbusier. Era reversul medaliei. Iar societatea românească era încântată de ideea că eram sincroni cu Europa, nefiind tocmai la curent cu critica ce acolo avea în curând să îndrepte lucrurile.

Ocupaţi deocamdată cu optimismul, nimeni - arhitecţi şi societate - nu şi-a dat seama că nori cumpliţi se strângeau la orizont şi prăbuşirea a venit tocmai când - o, sancta simplicitas ! - începuseră oamenii să creadă că şi cu socialismul s-ar putea împăca, odată scăpaţi de ruşi. Dar, începând de prin anii '70, calitatea arhitecturii s-a degradat, ca efect retard al "politicii de cadre" îndelung practicată. Clădirile de prestigiu au început să manifeste o anume oboseală formală, prin încercări neconvingătoare de "plasticizare" a Stilului Internaţional. Monopolul era acum bine ţinut în pumni de plafonatele institute de proiectări, în care erau înfundaţi obligatoriu sute de arhitecţi anonimi.

Apoi s-au întâmplat toate lucrurile ştiute încă de pe vremea revoluţiei industriale, ajunsă forţat şi la noi după un secol: satele s-au golit şi oraşele s-au sufocat. Ceauşescu a ordonat "îndesiri" de blocuri în cartierele dormitor, rămase ca urmare, fără infrastructura corespunzătoare. În Bucureşti s-a ajuns la cartiere de 300-400 000 de locuitori. In oraşe, de multe ori nici urma traseelor stradale nu s-a păstrat. Râurile şi marginile de oraş au fost uzurpate de industrii, cu mizeria, vacarmul, poluarea, mitocănia şi infracţionalitatea aferente. Fabricile – cândva un fabulos câmp de creativitate arhitecturală, erau acum nişte fiare grăbit asamblate.

Cutremurul din 1977 i-a deschis lui Ceauşescu calea demolărilor şi a fost un pretext pentru desfigurarea definitivă a oraşelor. În Bucureşti s-a eliberat amplasamentul pentru casa poporului şi bulevardul aferent. La un moment dat, o idee părea salvatoare pentru arhitecţi: adoptarea postmodernismului. Mai ales Bofill se potrivea, pe de-o parte cu dimensiunea construcţiilor multietajate comandate de dictator, pe de altă parte amintea de arhitectura eclectică a Bucureştilor de odinioară. În plus, era o modă în desfăşurare în occident şi dădea iluzia că se ţine pasul cu lumea. Dar ce trist postmodernism e acela căruia îi lipseşte umorul, autoironia, ce ridicol e în emfaza lui, cu pretenţia de a-i fi luate în serios clişeele mecanic decalcate, fără urmă de interpretare, fără urmă de critică!

În fine, toate astea au trecut. După 1990 au venit alte necazuri, cum ar fi sărăcia şi degringolada şi ne aşteaptă înteţirea altora, cum ar fi dictatura capitalismului. Pentru unii sunt exasperante, pentru alţii sunt fleacuri în comparaţie cu ce a fost. Cei mai mulţi arhitecţi rămaşi în ţară nu se mai preocupă însă decât să facă faţă acestei realităţi, aşa cum e ea. Concursul internaţional Bucureşti 2000, prin care se căutau soluţii de integrare a zonei distruse de Ceauşescu în Bucureşti, cu palatul său monstruos cu tot, a fost câştigat de arhitectul Meinhard von Gerkan. Deocamdată fără urmări, din cauza penibilelor jocuri politice şi de interese autohtone.

Cei mai mulţi arhitecţi şi-au pierdut speranţa. Eu nu.

BIBLIOGRAFIE

ACHLEITNER, Friedrich, Aufforderungen zum Vertrauen, *Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 1987.*
ALBERTI, L.B., De re aedificatoria ó Los diez libros de architectura, *Orviedo, Graficas Summa, 1975.*
ANDREI, Petre, Filosofia valorii, *Fundaţia academică "Petre Andrei", Iaşi, 1997.*
ARGAN, Giulio Carlo, L'histoire de l'art et de la ville, *Les Editions de la Passion, Paris, 1995.*
ARGAN, Giulio Carlo, Walter Gropius et le Bauhaus, *Turin, 1951.*
ARNHEIM, Rudolf, The Dynamics of Architectural Form, *Univ. of California Press- London, 1977.*
BACHELARD, Gaston, La poétique de l'éspace, *Quadrige, Presses Universitaires de France, 1992.*
BANDINI, Micha, Postmodernity, architecture and critical practice, *Routledge, 1993.*
BANHAM, Reyner, Theory and Design in the First Machine Age, *New York, 1960.*
BONTA, Juan Pablo, Architecture and its Interpretation, *Lund Humphries, London, 1979.*
BOUDON, Philippe, Lived-in Architecture: Le Corbusier's Pessac Revisited, *M.I.T. Press, 1969.*
BOUDON, Philippe, Sur l'éspace architectural, *Bordas, Paris, 1971.*
CHING, Francis D.K., Architecture: Form, Space & Order, *New York: Van Nostrand Reinhold, 1979.*
CHOAY, Francoise, L'urbanisme utopies et realités, *Editions du Seuil, Paris, 1965.*
CHOISY, Auguste, Histoire de l' Architecture, *Paris, Vincent Freal et Co, 1954.*
CURINSCHI-VORONA, Gheorghe, Istoria universală a arhitecturii, *Ed. tehnică, Buc., 1982.*
ECO, Umberto, *Funktion und Zeichen/Semiologie der Architektur,* Tübingen, 1977.
Enciclopedia of the 20th-century architecture, *General Editor V. M. Lampugnani, T&H, London, 1989.*
FAURE, Elie, Istoria artei, *Ed. Meridiane, Bucureşti, 1970.*
FLETCHER, S.Banister, A History of Architecture, on the comparatial method, *Baterford London, 1954.*
FOCILLON, Henri, L'art d'Occident, *Paris, 1938.*
FRAMPTON, Kenneth, modern architecture, *T&H, 1992.*
Funcţiune şi formă, *coordonator Nicolae Lascu, Editura Meridiane, 1989.*
GIEDION, Siegfrid, Space, Time & Architecture, *Harvard Univ. Press, Oxford University Press, 1967.*
HEIDEGGER, Martin, Bauen, Wohnen, Denken, *Darmstädter Gespräche, 1952.*
HITCHCOCK, Henry-Russel, Johnson, Philip, The International Style, Architecture since 1922, *NY, 1966.*
HOFFMANN-AXTHELM, Dieter, Die Rettung der Architektur von sich selbst, *Vieweg, 1995.*
JACOBS, Jane, The Death and Life of Great American Cities, *Randam House, New York, 1961.*
JOEDICKE, Jürgen, Architecture since 1945, *Pall Mall Press, London, 1969.*
KUBINSZKY, Mihaly, Adolf Loos, *Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1970.*
LAMPUGNANI, Vittorio Magnano, World of art, *Thames and Hudson, London, 1983.*
LYNCH, Kevin, The Image of the City, *The MIT Press Massachusetts, 1969.*
von MEISS, Pierre, De la cave au toit, *Lausanne, 1991.*
NORBERG-SCHULZ, Christian, Intentions in Architecture, *Allen & Uwin LTD, 1966.*
NORBERG-SCHULZ, Christian, Existence, Space & Architecture, *London, Studio Vista,1971.*
NORBERG-SCHULZ, C., La significtion dans l'architecture occidentale, *Pierre Mardaga Liège, 1977.*
OSTROWETSKY, S., Logiques du lieu, *în "Sémiotique de l'espace", Ed.Denoël / Gonthier, Paris, 1979.*
PANOFSKY, Erwin, Architecture gothique et pensée scolastique, *Paris, Les Editions de Minuit, 1967.*
PEVSNER, Nikolaus, Europäische Architektur, *Prestel Verlag, München, 1957.*
PORPHYRIOS, Demetri, Critical history, *în colecţia de eseuri* Architecture, Criticism, History, *1985.*
RAGON, Michel, L'ésthetique de l'architecture contemporaine, *Neuchâtel-Suisse, Ed du Griffon, 1968.*
RAPOPORT, Amos, House Form and Culture, *New York: Practice Hall, 1969.*
RICOEUR, Paul, Histoire et vérité, *1962.*
RIEGL, Alois, Die spätrömische Kunst-Industrie nach Funden in Österreich-Ungarn, *Wien, 1901.*
RIEGL, Alois, Die Entstehund der Barockkunst in Rom, *Wien, 1908.*
SCULLY, Vincent, Modern Architecture, *New York, 1961.*
SEDLMAYR, Hans, Die Architektur Borrominis, *Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag, 1986.*
SIEGEL, Curt, Strukturen der modernen Architektur, *Verlag Georg D.W. Callwey, München, 1960.*
TAFURI, Manfredo, Teorie et storia dell architettura, *Editura Laterza, quarta editione, 1976.*
TATARKIEWICZ, Wladyslaw, Istoria esteticii, *Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.*
VĂTĂŞANU, Virgil, Istoria artei europene, *Ed. didactică şi pedagogică, Buc., 1968.*
VENTURI, Robert, De l'Ambiguïté en Architecture, *Dunod, Paris, 1971.*
VIOLLET-LE-DUC, Eugène, Entretiens sur l'architecture, *V-ve Morel&C-le, Paris, MDCCCLXXII.*
Vision of the Modern, *UIA, Academy Editions, 1988.*
VITRUVII, Pollionius M., De architectura (Über die Baukunst), *Verlag Essen, Berlin, 1938.*
WORRINGER, Wilhelm, Abstracţie şi intropatie, *Editura Univers, Bucureşti, 1970.*